

# Ingmar Bergmans filmspråk

---

**Uzelac, Marija**

**Master's thesis / Diplomski rad**

**2020**

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **University of Zagreb, University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:185541>

*Rights / Prava:* [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

*Download date / Datum preuzimanja:* **2025-01-04**



Sveučilište u Zagrebu  
Filozofski fakultet  
University of Zagreb  
Faculty of Humanities  
and Social Sciences

*Repository / Repozitorij:*

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb  
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



ZAGREBS UNIVERSITET  
FILOSOFISKA FAKULTETEN  
INSTITUTIONEN FÖR SKANDINAVISTIK

Marija Uzelac

Ingmar Bergmans filmspråk

Examensarbete

Handledare

Janica Tomić, fil. dr.

Goranka Antunović, fil. dr.

september, 2020

## Innehåll

1. Inledning.....	1
1.2. Egenskaper hos Ingmar Bergmans verk.....	1
2. Filmspråk.....	3
2.1. Mångtydigheten i Ingmar Bergmans filmspråk.....	4
3. Intermedialitet i Ingmar Bergmans verk.....	6
3.1. Vikten av musik i trilogin.....	7
3.2. Filmscenarier.....	7
4. Filmspråk i Trilogin om Guds tystnad.....	9
4.1. <i>Såsom i en spegel</i> .....	10
4.2. <i>Nattvardsgästerna</i> .....	18
4.3. <i>Tystnaden</i> .....	26
5. Slutsats.....	36
6. Litteratur.....	38

## 1. Inledning

Filmspråk är ett system med olika koder. Filmregissörer använder dem för att kommunicera med tittare. Både filmens material och dess form är regissörens medvetna val och därmed beror på hans avsikt. Ingmar Bergman är ett exempel på en regissör vars filmer skapar diskurs på flera nivåer, och han använder många symboler och filmtekniker. Hans verk har många olika tolkningar. I hans rika oeuvre kulminerar problematisering av kommunikation i filmning av trilogin om Guds tystnad, som består av tre filmer: *Såsom i en spegel* (1961), *Nattvardsgästerna* (1963) och *Tystnaden* (1963). Filmerna kännetecknas av en stilistisk reducering som lägger tonvikt på utvalda symboler och filmtekniker. Tyngdpunkten läggs på huvudpersonens psykologiska status, få karaktärer, och känslor av alienation och förundran. Han uppmanar tittaren att delta, att man inte bara ska vara en passiv iakttagare. Han upprepar ofta motiv, huvudpersoner, namn och skådespelare. Han hänvisar också till sina egna och andras filmer. Motiven kan ha olika betydelser med avseende på det observerade sammanhanget, religiösa och självbiografiska konnotationer. Förutom filmspråket och mediernas kommunikationspotential, problematiserar Trilogin också kommunikationen mellan huvudpersonerna. Språket får en negativ konnotation och ofta blir oartikulerat eller okänt. Den kommunikativa betydelsen av tystnad har också en religiös konnotation som kopplas till självbiografiska inslag. Bergmans liv, och särskilt hans barndomsminnen, inspirerar ofta hans filmer.<sup>1</sup>

### 1.2. Egenskaper hos Ingmar Bergmans verk

I Ingmar Bergmans kreativa oeuvre betonas ofta påverkan av hans eget liv. Hans far var en lutersk präst och Bergman utvecklade en speciell inställning till religion. Han föraktade den medan den samtidigt väckte hans fantasi och intresse. Regissören säger själv att han förlorade sin tro vid åtta års ålder och förlikade sig med detta under inspelningen av *Nattvardsgästerna*.<sup>2</sup> Problematisering av religion kulminerade på 1960-talet, under inspelningen av Trilogin. Gavin Extence<sup>3</sup> tycker att det för Bergman finns ett samband mellan religiös auktoritet och språkkraft som orsakas av det faktum att han är en pastors son. På grund av det kan hans övergivande av tron likställas med ett avslag på patriarkalisk diskurs.

---

<sup>1</sup> Dervin 1983: 221

<sup>2</sup> Kalin 2003: 193.

<sup>3</sup> Extence 2008: 96

Bergman undersöker film som ett medium. Han studerar konflikt mellan intellektuellt och känsligt tänkande och betraktarens förmåga att föreställa sig och förstå en idé på en emotionell nivå.<sup>4</sup> I en föreläsning år 1959 under titeln *Vad som krävs för att göra en film*, sa han: ”Filmmakers are like conjurers; but their ability to create magic was dependent on their films being able to find an audience and make money. The moment films lost their audience, the conjurer would be deprived of his magic wand.”<sup>5</sup> Extence hävdar att Bergman manipulerade ofta berättelseutrymmet och berättelsetid i sina filmer för att skapa en viss atmosfär.<sup>6</sup> Johannes Riis säger att Bergman, när det gäller att kontrollera uppmärksamheten, beror mest på montagealternativ.<sup>7</sup> I Ingmar Bergmans *Bilder* lär vi oss att Bergman inte uppskattar färg eftersom den tar bort mysteriet. Trots att han gjorde några av sina filmer i färg, filmades de flesta filmer i hans oeuvre i svartvitt. Hans arbete präglades också av samarbete med Sven Nykvist, som lyckades forma hans idéer. En av de viktigaste komponenten i deras samarbete var en speciell respekt för ljus, dess uttrycksfulla potential och hur det registrerar andlig karaktär.<sup>8</sup> Hans stil kännetecknas av vikten av närbilder, de så kallade ”bergmanska närbilden”<sup>9</sup> som samtidigt skapar en känsla av empati och främlingskap. Hans närbilder börjar med taktilitet och emotionell anknytning men de bygger inte på den känslan av närhet utan de kommer in i betraktarens rum och med en sådan våldsam och oväntad handling blir de okända och skrämmande.<sup>10</sup>

Birgitta Steene hävdar att, i början av sitt arbete, förlitade Bergman sig mer på filmens atmosfär, gav fler informationer om rum och tid. Filmerna hade fler karaktärer och en mer solid berättande handling och han experimenterade också mer med uttryck. På sextioalet ändrade han sin stil och började göra filmer i form av kammerspel med ett litet antal karaktärer där han betonade deras känslomässiga tillstånd och psykologiska konflikter mellan dem. Han reducerade också kausalitet och dialog och fokuserade mer på att profilera kvinnliga huvudpersoner.<sup>11</sup>

I Ingmar Bergmans verk framträder två egenskaper. Den första är tvetydigheten i hans filmuttryck. Användning av symboler och associationer erbjuder många möjligheter för tolkning. Den andra egenskapen är intermedialitet, vilket fördjupar analysen och implicerar

---

<sup>4</sup> ibid. s. 60

<sup>5</sup> Macnab 2009: 134

<sup>6</sup> Extence 2008: 97

<sup>7</sup> Riis, 2017: 50

<sup>8</sup> Quart 2004: 30

<sup>9</sup> Wen 2014: 21

<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> Steene 1965: 92

undertexter för media. I syfte att skapa ett sammanhang för Bergmans arbete kommer följande kapitel att ge en kort beskrivning av dessa egenskaper. För att förstå hans filmspråk är det viktigt att beakta båda ovannämnda egenskaper och att skapa en ram av olika betydelser som försöker skapas i filmerna.

## 2. Filmspråk

Från början har film betraktats som ett slags kommunikationsmedium. Många språkforskare och teoretiker har genom historien analyserat i vilken utsträckning film kan betraktas som en viss typ av språk och i vilken utsträckning filmtekniker kan likställas med språkets egenskaper.

Ante Peterlić tycker att filmen framträder som ett kommunikationsmedium. En film förmedlar alla typer av kommunikation, verbala och icke-verbala.<sup>12</sup> Varje teknik uttrycker regissörens personliga val.<sup>13</sup> Han (eller hon) väljer vad som visas och hur något presenteras. Följaktligen bildas olika relationer med tittare. Filmen ger också nya betydelser till världen genom olika former av filmskapande. Varje inspelning indikerar något, har ofta ett retoriskt värde och kan också ha någon speciell betydelse med tanke på det bredare sammanhanget.<sup>14</sup>

Peterlić säger att filmen är en kombination av vad som filmades och hur den filmades. Han beskriver också processen att designa detta material för en filmform. Dessa procedurer skapar en kommunikationskanal med tittaren, vilken också påverkas av tittarnas erfarenhet och det övergripande sammanhanget.<sup>15</sup> Delar är sammankopplade till en helhet. Klippning kan lägga till ett annat värde till innehållet och omvänt – innehållet kan avslöja ett annat syfte med klippningsläget. Hrvoje Turković<sup>16</sup> definierar stil som en uppsättning av funktioner som bestämmer en films igenkännliga individualitet. Det innehåller både tematiska val och valet av presentationsmetoder. Därför är det nödvändigt att analysera både verkets form och dess tematiska innehåll då man analyserar regissörens filmspråk.

---

<sup>12</sup> Peterlić 2001: 29

<sup>13</sup> ibid. s. 52

<sup>14</sup> Peterlić 2001: 32

<sup>15</sup> ibid. s. 53

<sup>16</sup> "Splet crta koje određuju prepoznatljivu posebnost, individualnost i jedinstvenost neke film. pojave. U njega ulaze podjednako tematski izbori (što se selektivno pokazuje u filmu), izbor izlagačkih postupaka (izlaganje) te pojedinačni predočavalački postupci. Pretpostavlja se da su svi ti pojedinačni izbori usustavljeni u određen svjetonazor i da im to daje prepoznatljivu jedinstvenost."

<http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1770>

## 2. 1. Mångtydigheten i Ingmar Bergmans filmspråk

Bergmans filmer är alltid mycket symboliska, och av denna anledning jämför Herman Williamberg dem med Rorschach-tester.<sup>17</sup> Han använder ofta ett spindelmotiv som har en religiös konnotation. Motivet finns till exempel i *Såsom i en spegel* som Karins hallucination, och upprepas i introduktionen till *Persona* (1966). Där har det inte bara sin religiösa betydelse utan fungerar också som en reflektion över citats roll och betydelsen av hans egen oeuvre.<sup>18</sup>

Daniel Dervin<sup>19</sup> säger att det är intressant att notera att spindeln i denna representation faktiskt har sex ben och drar parallellen till sfinxgåtan. Det är ett exempel på de många idéer som kan dras från Bergmans symboler. Han säger också att denna gudsbild påverkas på grund av hans förhållande till sin far och att bilderna av spindelguden kom från en förvrängd bild och rädsla för fadern som han utvecklade som barn.<sup>20</sup>

Han skapar ofta en negativ konnotation i en religiös diskurs, till exempel genom att införa störande och våldsamma bilder av en munk i *Persona*.<sup>21</sup> Våld i hans filmer är en universell symbol för omänsklighet.<sup>22</sup> Bergman framställer Gud som ett kallt monster eller som frälsning genom kärlek och kommunikation mellan människor.<sup>23</sup> Han nådde toppen av sin religiösa diskurs under sitt arbete med Trilogin. Där ifrågasatte han religion och kommunikation. Han jämförde tystnaden mellan huvudpersonerna med bristen på kommunikation mellan Gud och de troende. Oenighet med Gud, som representerar kärlek, kan endast lösas genom en försoningshandling som gör att en individ kan existera inom en social kontext.<sup>24</sup>

Han analyserar också förhållanden mellan människor genom konstnärens roll och introducerar ofta många självbiografiska element i skapandet av sådana karaktärer.<sup>25</sup>

---

<sup>17</sup> Bakony 1974: 35

<sup>18</sup> Kinder 1981: 68

<sup>19</sup> Dervin 1983: 218

<sup>20</sup> *ibid.* s. 225

<sup>21</sup> Steene 1965: 70

<sup>22</sup> Bakony 1974: 36

<sup>23</sup> Quart 2004: 31

<sup>24</sup> Steene 1965: 70

<sup>25</sup> "I åtminstone tjugofem av Bergmans filmer så har en konstutövare en viktig roll. Även om till exempel författare eller målare förekommer (Tomas i *Fängelse*, Johan Borg i *Vargtimmen*), så rör det sig oftast om någon form av uttolkare, såsom skådespelare (Elisabet Vogler i *Persona*, Emilie Ekdahl i *Fanny och Alexander*), dansare (Rut i *Törst*, Marie i *Sommarlek*) eller musiker (Bengt i *Musik i mörker*, Charlotte i *Höstsonaten*). Påfallande ofta är konstnärerna representanter för mer populära former av underhållning som cirkus (*Gycklarnas afton*) eller vaudeville (*Riten*). Förutom mer eller mindre professionella utövare så förekommer även en mängd tillfällen där rollfigurer uppträder som amatörer (Karin och Minus spelar teater i *Såsom i en spegel*, Edvard

Konstnären har också ibland en religiös konnotation för honom och likställs med Gud, till exempel David i *Såsom i en spegel*. Leonard Shengold tror att i denna situation, där Gud likställs med konstnären, likställs konstnären också med en spindel som skapar och förstör samtidigt.<sup>26</sup>

Han använder ofta motivet av kroppen och skildrar det i olika sammanhang. Den representerar alltid vikten av närhet och relation mellan människor. Det är nödvändigt att betona den speciella betydelsen av motivet av ansikten och händer. De framställer ofta andlig existens, som framhävs mest i Trilogin.<sup>27</sup> Detta är också tydligt, till exempel i introduktionen till *Persona*, där pojken sträcker handen efter något. Det är upp till tittaren att förstå vad han försöker uppnå. På det sättet kommuniceras det också på metafilmnivå. I till exempel *Scener ur ett äktenskap* regisserar han en dröm där Marianne drömmer om att inte ha några händer, vilket representerar en oförmåga att kommunicera och en brist på social interaktion.<sup>28</sup>

Hans filmer är ofta anpassningar av hans egna drömmar, till exempel filmen *Viskningar och rop* (1972) eller *Smultronstället* (1957). Där finns det flera drömsekvenser som förutom biografisk betydelse också indikerar popkulturens inflytande och citat från konstfält, surrealistiska filmer och tysk expressionism. Sådana citat är karakteristiska för hans verk; till exempel i filmen *Gycklarnas afton* (1963) gjorde han en parodi på *Pansarkryssaren Potemkin* (1925) regisserad av Eisenstein och sa att det var ett inflytande av popkulturen.<sup>29</sup> När han filmade *Smultronstället* skildrade han drömmar på ett innovativt sätt, utan stiliseringar som mjuk fokus eller orealistiskt utrymme.<sup>30</sup> Filmen visar påverkan från många litterära och konstnärliga verk. Strindbergs inflytande sticker också ut, samt vikten av filmtekniker vid filmning av drömsekvenser.<sup>31</sup> Under filmningen av Trilogin och därefter blev hans filmer

---

Vergéus spelar flöjt i *Fanny och Alexander*). Vill man sedan utöka begreppet konstnär till människor vars yrke innebär att de uppträder för andra, kan man lägga till de många präster eller prostituerade som befolkar Bergmans filmer.“ <https://www.ingmarbergman.se/universum/konst-och-konstn%C3%A4rer>

<sup>26</sup> Dervin 1983: 228

<sup>27</sup> Sammern-Frankenegg 1977: 303

<sup>28</sup> ibid. s. 301

<sup>29</sup> Kinder 1981: 63

<sup>30</sup> Extence 2008: 92

<sup>31</sup> „Prvi san u kojem Isak vidi sebe u mrtvačkom kovčegu (navodno ekranizacija sna samog Bergmana) uspoređivan je sa sličnim prizorom u *Zločinu i kazni*, a uobličjen je ekspresionističkim tonovima (neuobičajeni rakursi, kosi kadrovi) te simbolizira osjećaj krivnje i neminovnost smrti. Borgovo sanjarenje o prvoj ljubavi smješteno je pak u pastoralni ugođaj te obilježeno ugođajem nostalgije i melankolije uvjetujući Borgov osjećaj gubitka. Treći san do vrhunca dovodi iskaz protagonistova očaja što naglašava izmjena mekog fokusa i oštrih svjetlosnih kontrasta te izražena upotreba simbola (ogledala, nerazumljive riječi), dok je posljednja scena sna ponovno ambijentirana u idilični ljetni ugođaj afirmirajući pomirenje i protagonistovo smirenje. Očitujući utjecaj Strindbergovih drama *Mrtvački ples* i *Na putu za Damask*, kao i veze s opusom šved. pjesnika C. J. L. Almqvista, Bergman u filmu majstorski orkestrira izmjene događaja na putu i različitim snova, razvijajući središnji motiv kroz niz kontroliranih varijacija i harmonično povezanih kontrasta i paralela, dok optimistički završetak odudara od kasnijih redateljjevih ostvarenja.“

Kragić 2003a: 129



drömliknande i sin helhet, inte bara som sekvenser som visar en dröm, och det blir svårt att urskilja vad verkligheten är.<sup>32</sup>

Hans karaktärer är mestadels ensamma och isolerade från världen. De är ofta plågade av existentiella och moraliska problem. Brigitta Steene<sup>33</sup> tycker att deras passivitet och isolering bygger på Ibsens verk. De tillfällen då de samlas fungerar som ett test för deras kommunikationsförmåga. Huvudpersoner spelar också ofta rollen som berättare i filmen. I sin oeuvre upprepar han ofta symboler och karaktärer, använder samma namn och en viss grupp skådespelare, vilket ger ytterligare betydelse för hans verk. Namnen han använder kommer ofta från Bibeln som namnet Isak eller Tomas. Ofta använder han namnet Alma, ordet som betyder "själ" på latinet. Efternamnet Vogler har ordet Vogel i roten, som betyder fågel på tyska. Bergman var rädd för fåglar och namnet påverkades av hans eget liv.<sup>34</sup> Han använder ofta de verkliga namnen på människorna omkring sig.<sup>35</sup>

### 3. Intermedialitet i Ingmar Bergmans verk

Som barn visade Bergman intresse för bildkonsten, särskilt kyrkmålningarna.<sup>36</sup> Konstnärer som Albertus Pictor, Albrecht Dürer, Peter Balten, Edvard Munch påverkade det visuella utseendet på många av hans filmer.<sup>37</sup> Det bör dock noteras att det var musik som påverkade honom mer.<sup>38</sup> Kärleken till musik visas i filmerna i Trilogin, där Strindbergs inflytande också syns. Kammarmusik var hans inspiration för att omdefiniera filmstilen och minska rollspel, motiv och förenkla uppsättningen.<sup>39</sup>

---

<sup>32</sup> Kinder 1981: 60

<sup>33</sup> Steene 1965: 76

<sup>34</sup> <https://www.ingmarbergman.se/universum/egerman-vogler-co>

<sup>35</sup> "Henrik och Anna är vanliga namn i Bergmans tidigare, uppdiktade filmer. Ska man då ändå förstå de rollfigurerna som porträtt av föräldrarna? Tag Henrik Egerman i *Sommarnattens leende* till exempel, en ung präststudent. Är han en tidig version av pappan, också han präst? Eller den moderliga Anna i *Viskningar och rop*: är hon i själva verket Karin? Men i den filmen finns ju också en annan rollfigur som heter Karin? Om man sedan går till Bergmans självbiografi *Laterna magica* blir ingenting enklare. Där förekommer exempelvis en Andrea Vogler (hon sägs vara hans tidigare hustru Käbi Lareteis pianolärare). Detta är visserligen inte sant, men det kan inte gärna alla dessa namndetektiver veta. Med detta synsätt, nog måste det ha funnits en otäck herr Vergéus någonstans i Bergmans förflutna? En avskydd lärare, kanske?"

<https://www.ingmarbergman.se/universum/egerman-vogler-co>

<sup>36</sup> Tornquist 1973: 226

<sup>37</sup> "Sweden's internationally best known 'visual artist', Ingmar Bergman, did not express much interest in what we usually mean by visual art. Besides theatre and film, his own artistic fields, it was music that to him reigned supreme among the muses. Film, he has said, is above all rhythm. And film and music "both affect our emotions directly, not via the intellect." <https://www.ingmarbergman.se/universum/bergman-och-bildkonst>

<sup>38</sup> <https://www.ingmarbergman.se/universum/bergman-och-bildkonst>

<sup>39</sup> <https://www.ingmarbergman.se/en/universe/unrequited-love-music>

### 3.1. Vikten av musik i trilogin

En viktig kontrast skapas mellan sekvenser med musikalisk bakgrund och tystnad. Om musik representerar hopp om frälsning, representerar brist på musik förtvivlan.<sup>40</sup> Michael Esteve påpekar att ”some of the most beautiful shots in the film – close-ups of communicants, Christ's face and crucified hand, mid-shots of Karin and her children viewed by the pastor through a glass, Jonas's body wrapped in a tarp – are completely silent shots.”<sup>41</sup> Charlotte Renaud säger att man i *Såsom i en spegel* och *Tystnaden* bör lyssna på musik eftersom den ger nya betydelser till filmen. Vikten av bristen på musik i *Nattvardsgästerna*, med undantag av liturgiska föreställningar, symboliserar Guds tystnad och förlust av tro. Hon nämner också det faktum att musiken i *Tystnaden* tar tre minuter och sexton sekunder där handlingen stoppas, dialogen avbryts och huvudpersonerna finner ett ögonblick av fred. De finner också förståelse genom musikkunskap eftersom betjänten också känner till Bach.<sup>42</sup> Musikens viktiga roll bekräftas också av Maaret Koskinen: „Lägg därtill Bergmans ambition att som Strindberg vid teatern appropriera den musikaliska termen *kammerspel* för sina filmer, sant inte minst hans många uttalanden om musik från denna tid.”<sup>43</sup>

### 3.2. Filmscenarier

Bergmans litterära och filmverk sätts ofta i förhållande. Vissa auktorer betraktar till och med honom främst som författare och hans manus betraktas som litterära verk. Birgitta Ingemanson skriver att Bergman säger att hans manus inte är litteratur, utan ett skelett för den visuella och emotionella substansen i en ny film (*Berättelser om stämningar*).<sup>44</sup> De behöver inte förstås av någon som inte är involverad i filmens uppkomst. Han tror också att filmen är ett mer direkt medium i kommunikation med publiken än litteratur.<sup>45</sup> Jan Holmberg tror att Bergman är en av författarna som skriver ur sitt personliga behov, vilket sedan förvandlas till automatiskt och medvetslöst skrivande. Hans verk liknar ofta meditationer och medvetandeströmmar.<sup>46</sup> Under sin livstid skrev han två typer av dagböcker: arbetsböcker som

---

<sup>40</sup> <https://www.ingmarbergman.se/en/universe/unrequited-love-music>

<sup>41</sup> <https://www.ingmarbergman.se/en/universe/unrequited-love-music>

<sup>42</sup> <https://www.ingmarbergman.se/en/universe/unrequited-love-music>

<sup>43</sup> Koskinen 2002

<sup>44</sup> Ingemanson 1984: 30

<sup>45</sup> *ibid.*

<sup>46</sup> Stehlikova 2019: 123

kan användas för att förstå och tolka hans arbete vilka lagras i Ingmar Bergman-arkivet<sup>47</sup> och sina egna privata dagböcker, som kommer att publiceras för allmänheten 2055.<sup>48</sup>

Materialen som lagras i hans arkiv kan ge ett nytt perspektiv på analysen av hans filmöversikt och beskriva filmframställningsprocessen och det sammanhang som filmerna gjordes i. Analysen av filmer ger oss en inblick i verkets symbolik, medan analysen av sådana texter ger oss en inblick i hur den betydelsen formades och hur vissa kreativa processer bildades. I vissa utkast finns element som han inte använde i den slutliga versionen av manuset.<sup>49</sup> I tidigare versioner bedöms hans stil vara mer lekfull och informell och han skriver ofta kommentarer som inte har något att göra med den färdiga filmen.<sup>50</sup> Denna egenskap finns också i ett manus han utvecklar på 1960-talet, där han lägger tonvikt på meditation och studiet av atmosfären. I manuset till *Persona* (1966), som många anser vara ett slags poesi, beskriver han sin egen skrivprocess. Där beskriver han också hur hans penna skriver och säger att en sådan penna påminner honom om hans barndom. Han tar också upp karaktärerna i filmen han försöker skapa, kommunicerar med dem och raderar därmed gränsen mellan film och verklighet.<sup>51</sup> Det är intressant att notera att Bergman vid framställningen av filmen inte lutar på visuell konst utan på det skrivna ordet, vilket är en ganska ovanlig metod.<sup>52</sup>

Ingemanson beskriver hans manus som pragmatiska och mycket beskrivande. Hon betonar personifiering som en viktig stilistisk figur<sup>53</sup> och delar upp denna personifiering i två huvudtyper: personifiering av naturen och av objekt. Som ett exempel på personifiering av naturen använder hon solens motiv, som till exempel i *Det sjunde inseglet*, där den stiger upp från havet som en fisk, i *Tystnaden* rusar den över väggar, stål och fönster, medan i *Nattvardsgästerna* avger den ett smärtsamt rop.<sup>54</sup> Som ett exempel på personifiering av objekt nämner hon vikten av att skapa speciella och detaljerade miljöer och interiörer som återspeglar huvudpersonernas inre tillstånd, ibland i enighet och ibland i kontrast.<sup>55</sup>

Bergman ger också många beskrivningar och instruktioner som rör scener, skådespelare och inspelningsprocessen. Brigitta Ingemanson tror att det kan vara så på grund av hans

---

<sup>47</sup> <https://www.ingmarbergman.se/stiftelsen>

<sup>48</sup> Stehlikova 2019: 123

<sup>49</sup> Rossholm 2014: 166

<sup>50</sup> *ibid.* s. 168

<sup>51</sup> *ibid.*

<sup>52</sup> *ibid.* s. 165

<sup>53</sup> Ingemanson 1984: 30

<sup>54</sup> *ibid.* s. 30

<sup>55</sup> *ibid.*

speciella relation med en grupp skådespelare som han hade ständigt arbetat med.<sup>56</sup> I ”öppna” scenarier beskriver han de känslor och atmosfären han vill uppnå och tonvikten ligger inte på sekvensen och handlingen.<sup>57</sup> Han improviserar denna del på något sätt i samarbete med skådespelarna. Ibland, under inspelningen, skulle de kasta ut några ord eller meningar från manuset, ändra procedurerna för icke-verbal kommunikation och scener, eller till och med kasta ut några scener och ändra referenser och symboler.<sup>58</sup> Tillvägagångssättet till manuset varierade i hela hans arbete: i början liknade verken litterära verk; till exempel ser manuset för *Det sjunde inseglet* (1957) ut som ett drama med dialoger och scenanvisningar. Manuset till *Såsom i en spegel* (1961) har också en liknande form, men vikten av anvisningarna är mycket större. Efteråt börjar hans manus likna en samling motiv, Ingemanson kallar det ”Tumultuariskt manus” och menar att sådana scenarier inkluderar *Skammen* (1968), *En passion* (1969) och *Viskningar och rop* (1972). Efter en period återvände Bergman till den tidigare typen med mindre kommentarer, till exempel i manuset för *Höstsonaten* (1978). Ingemanson sätter denna diskontinuitet i samband med Bergmans livssituation och förföljelse i München.<sup>59</sup>

#### 4. Filmspråk i Trilogin om Guds tystnad

Under 1960-talet kulminerade Bergmans problematisering av kommunikationen i framställningen av tre filmer: *Såsom i en spegel* (1961), *Nattvardsgästerna* (1963) och *Tystnaden* (1963). Han analyserade den på olika nivåer. Han problematiserade hur hans huvudpersoner kommunicerar med varandra. Den mänskliga kontakten, eller kärlek, jämför han med guden och på det sättet kan bristen på kommunikation likställas med guds tystnad. Han utforskade vidare kommunikation utanför filmens handling genom att omdefiniera filmens form och accentuera hur film som medium kommunicerar med publiken. I dessa filmer förändrades hans stil i förhållande till de tidigare. Fokus ligger på känslomässiga och moraliska konflikter mellan karaktärer med försvagning av berättelsen och subjektivitet i rum och tid. Projicering av karaktärernas psykologiska tillstånd är synlig i landskapet och miljön.<sup>60</sup> Omprövning av religionen liknar en brist på kommunikation mellan människor, och Gud motsvarar någon form av kärlek. Frälsning för huvudpersonerna ligger i att skapa relationer med varandra.

---

<sup>56</sup> *ibid.* s. 26

<sup>57</sup> Macnab 2009: 193

<sup>58</sup> Švachova 2019: 21

<sup>59</sup> Ingemanson 1984: 31

<sup>60</sup> Extence 2009: 93

Huvudpersonerna i alla tre filmerna är yrkestalare: författare, präst, lärare och översättare. Trots deras utbildning möter de en barriär i kommunikation, och den representerar deras moraliska och sociala nedgång. I alla tre filmerna betonas detta problem, och i vissa ögonblick bryts denna tystnad på ett symboliskt sätt.<sup>61</sup> Innebörden av interpersonell kontakt formuleras i flera motiv och en av de viktigaste är händer. I *Nattvardsgästerna*, till exempel, kan Tomas inte tolerera Märtas sårade händer. Det första ordet Ester lyckas översätta i *Tystnaden* är ”kasi”, vilket betyder hand.<sup>62</sup> Händer bör användas av människor för att ta kontakt och utbyta ömhet, men i dessa fall har de ett negativt sammanhang.<sup>63</sup>

I sin artikel säger William Alexander att barn verkar ha en mycket viktig betydelse i Bergmans filmer. Alexander tycker att den enda verkligt varma scenen i trilogin är den scen i *Nattvardsgästerna* som visar fru Persson som umgås med sina barn.<sup>64</sup> I filmen *Såsom i en spegel* likställs föräldern med Gud, och Davids förhållande till Minus och Karin definierar också deras tro. Daniel Dervin tycker att ”[t]he Silence is in ourselves and we are the Spider God when we inflict our silence on others.”<sup>65</sup> Slutet på den första filmen är vad de två andra försöker ångra.<sup>66</sup>

#### 4.1. *Såsom i en spegel*

*Såsom i en spegel* är den första filmen i Trilogin. Den gjordes 1961 och samma år vann den en Oscar för bästa utländska film. Det är Bergmans andra film där han samarbetade med Sven Nykvist. Nykvist föreslog ön Fårö för inspelningsplatsen, som skulle bli karakteristisk för hans oeuvre men också viktig i hans privatliv.<sup>67</sup> Det första utkastet till den här filmen visas i slutet av ett manus för *Jungfrukällan* under titeln *Tapeten*. Idén utvecklas kring en tjej i ett rum med en mystisk tapet. Vidare utarbetar Bergman berättelsen: ”En gud nedstiger i en mänska och tar sin bostad i henne. Först är han bara en röst, en tung vetskap eller en befallning. Hotfull eller vädjande, frånstötande men också eggande. Så ger han sig alltmer tillkänna och mänskan får pröva gudens styrka, lära sig älska honom, offra till honom, tvingas till den yttersta hängivenheten och den fullständiga tomheten. När denna tomhet uppnåtts tar guden sin mänska i besittning och utför sina värv genom hennes händer. Han lämnar henne sedan tom och utbränd

---

<sup>61</sup> Alexander 1974: 28

<sup>62</sup> *ibid.* s. 28

<sup>63</sup> Wen 2014: 19

<sup>64</sup> Alexander 1974: 25

<sup>65</sup> Dervin 1983: 218

<sup>66</sup> *ibid.* s. 217

<sup>67</sup> <https://www.ingmarbergman.se/verk/sasom-i-en-spegel>

och utan möjlighet att längre leva i världen. Det är detta som sker med Karin. Och gränslinjerna som hon måste överskrida är tapetens sällsamma mönster.”<sup>68</sup>

Filmen har bara fyra huvudpersoner, bror och syster Minus och Karin, Karins make Martin och deras far, författare David som nyligen återvänt hem. Allt äger rum på en isolerad ö som erbjuder dem avskildhet men också fångar dem tillsammans. Karaktären David tillhör en grupp „vampyrkonstnärer.”<sup>69</sup> Han är bara en iakttagare i deras situation. Han registrerar utvecklingen av Karins sjukdom av sjuklig nyfikenhet och en önskan att dra fördel av detta. Hans roll likställs med Guds roll för sina barn och deras kommunikation formar också deras förhållande till religion. Skildringen av Gud i den här filmen är negativ, han framställs som en stor, hotande spindel. Denna idé radikaliseras i nästa film genom tvivel om någon gudomlig existens.<sup>70</sup> Bergman var ändå lite romantisk och optimistisk när han beskrev filmen till Vilgot Sjöman: ”När jag skrev *Såsom i en spegel* trodde jag att jag hade hittat ett riktigt bevis på Guds existens: Gud är kärlek. Gud är alla typer av kärlek, till och med de perversa formerna och beviset på Guds existens gav mig en fantastisk känsla av lugn.”<sup>71</sup>

Det första elementet som visas i filmen är den musikaliska bakgrunden under öppningen – det spelas Bach. Sedan kommer den första visuella scenen, ett landskap som visar havet och skapar atmosfären. I Bergmans filmer skildrar naturen ofta känslor och fungerar som katalysator. I nästa helbild ser vi fyra huvudpersoner som dyker upp från havet.<sup>72</sup> I början är deras röster avlägsna och oigenkännliga, men tonen är lekfull och glad och filmen börjar i en bra atmosfär. Bergman börjar redan indikera och förena relationer mellan karaktärerna. Han visar Karin och Minus tillsammans och detta uppmuntrar tittaren att tänka på deras förhållande. Det finns ingen dialog i deras ram, så denna information bör sökas från icke-verbal kommunikation och potentiella symboler inom ramen. Hittills finns det ingen sammanhangsinformation i filmen, genom deras interaktion vet vi vad som händer. I nästa bild träffar vi David och Martin igen, placerade så att de är i mitten av ramen och de bildar en diagonal.<sup>73</sup> De pratar om stormen och åskan och David konstaterar att han är rädd för åska. Detta är ett slags tillkännagivande av den senare utvecklingen av filmen och situationen med

---

<sup>68</sup> <https://www.ingmarbergman.se/verk/sasom-i-en-spegel>

<sup>69</sup> <https://www.ingmarbergman.se/universum/konst-och-konstn%C3%A4rer>

<sup>70</sup> Kragić 2003b: 161

<sup>71</sup> Macnab 2009: 161

<sup>72</sup> Total är en ram som ger mycket information om miljön och det är nödvändigt att analysera den. De fyra karaktärerna är isolerade mitt i havet och betonar deras samsyn, deras relation i en isolerad situation. De är inte riktigt tillsammans utan isolerade från varandra.

<sup>73</sup> Denna positionering i Bergmans filmer är mycket vanlig, och den är särskilt framträdande i andra filmer i Trilogin.

Karin som eskalerar under stormen. Eftersom vi får veta att David också har psykiska problem och tydligen delar viss rädsla med Karin – därmed är de kopplade. De börjar prata om Karin och scenen intensifieras.<sup>74</sup> Martin skjuter ut båten från ramen där bara David är kvar. Kameran närmar sig ansiktet där vi kan läsa reaktionen: han är bekymrad, intresserad, seriös.

Inramningsmetoden framkallar också dynamiken i kommunikationen, till exempel i samtalssekvensen mellan David och Martin när vi får veta om Karins sjukdom. Bergman visar denna konversation genom ramar av en person när han svarar eller när han lyssnar.<sup>75</sup> Återigen hörs ljudet av vågor i bakgrunden. Flera gånger finns det i filmen ett ljudmotiv av sirener som antyder ett intensivt och viktigt moment. För första gången inträffar detta motiv i nästa sekvens av Minus och Karins dialog där Minus bekänner henne känslorna som oroar honom. Sekvensen börjar med en halvbild, deras rörelser är teatraliska och dramatiska. Detta följs av en konversation som visas i närbilden. Kontrasten är mycket tydlig, ansikten är upplysta mot en mörk bakgrund. Sedan reser de sig och rör sig igenom ramen och vänder ofta ryggen mot kameran.<sup>76</sup> I denna sekvens nämner Minus för första gången att han önskar att han kunde prata med David, detta antyder den centrala frågan om filmen, handlingen intensifieras och sirener hörs.

Här skär Bergman spänningen och i nästa sekvens återvänder han till filmens öppningston. Fokus ligger nu på David och Martin, hela scenen är mycket sorglös, till och med komisk.<sup>77</sup> Minus och Karin är tillbaka och nu är de alla tillsammans igen. Fram till nu följde de mer intensiva delar av filmen mestadels de grupperade karaktärerna, medan atmosfären i allmänhet var bra och med mycket överdrivet skratt. Spänningen dyker upp när David säger att han tänker resa. Dialogen blir kort igen, det är tydligt att meddelandet inte har kommunicerats framgångsrikt. Därefter ger David alla vid bordet gåvor och lämnar dem att öppna dem. Det är klart att de inte är nöjda med gåvorna. Bergman visar då David ensam i bilden för första gången. Han visar ofta huvudpersonen bakifrån framför fönster, som är fallet i denna sekvens. David uttrycker sin oro och förtvivlan med sina rörelser. Vid en tidpunkt lägger han händerna på väggarna och framkallar minnet om Kristus plåga. Han kontrasterar igen den isolerade

---

<sup>74</sup> Naturen fungerar igen som ett slags skådespelare. Förutom rösterna från huvudpersonerna i följande scener läggs ljudet på de omgivande ljuden som vind, fotsteg i sanden och liknande, vilket också stimulerar tänkandet om ljudets betydelse.

<sup>75</sup> I sådana ramar, om det finns en situation där ingen talar, verkar detta fenomen oregelbundet och uttalat och gör det klart att det finns ett problem i denna kommunikation.

<sup>76</sup> Bergman skildrar ofta sina huvudpersoner på detta sätt och ökar intrycket av främlingskap och oförmåga att kommunicera.

<sup>77</sup> Han bryter ofta spänningen på detta sätt. Således kan tittaren få en känslomässig paus och vila, men de kan också "vakna" och bli medvetna om sin uppgift.

karaktärens intensiva sekvens med nästa sekvens där de är tillsammans igen och alla är till synes lyckliga. På detta sätt betonar han att var och en av dem faktiskt är ensam och bär en mask.

I följande sekvens framför Minus och Karin en pjäs de har förberett för David. Det är en typ av kritik av hans verk, men också en intressant skildring av mediet i mediet, vilket igen får Bergman att gå in i metafilmisk diskurs och debatt om konstens roll. David är generad, men denna förändring syns bara i hans ansiktsuttryck. Minus talar, men bara David visas eftersom Bergman vill betona mottagaren av meddelandet. Spelet slutar plötsligt och väcker både David och Bergmans tittare ur något slags meditation. Efter denna intensiva bild bryter han igen känslomässig spänning med en sekvens där alla är tillsammans och glada och gör sig redo att gå till sängs. Den tysta och tydliga Minus recitation ersätts återigen av det glada mumlet och de avlägsna rösterna. Ofta är språket i filmen viktigare än det verkar.

I följande sekvens visas Karin och Martin tillsammans för första gången. Från deras kommunikation får man veta vad deras relation är. Bergman visar ansikten tillsammans i en närbild, men i profil. Deras ansikten är nära varandra och detta borde framkalla deras känslomässiga samband.<sup>78</sup> Bildens intensitet avbryts av en kort kamerapolning, dialogen blir enklare, atmosfären blir lättare. Karin reser sig sedan och går till fönstret och sedan ut ur ramen, längre bort från Martin. Detta är ett exempel på vikten av filmframställningsprocesser som ibland kan kommunicera med tittaren mer än själva filmen. Sekvensen slutar med Martins ansikte och Bergman inbjuder oss att tänka på hans roll, som uppenbarligen kan vara annorlunda än det verkar.

Från detta moment blir atmosfären konstig, som i en dröm. Tonvikt läggs nu på Karin och utvecklingen av hennes sjukdom. Det finns också en klar tystnad som bryts av starkt betonade ljud, som i verkligheten borde vara mycket tystare. Till exempel prassel av ett täcke, vilket ytterligare bidrar till intrycket av förvåning. Motivet av fönstervyn kopplar denna sekvens till nästa. David är i sitt rum med ryggen vänd mot kameran. Han rör sig sedan genom ramen och hans rörelser visar rastlöshet. Detta följs av en bild av honom som sitter på en säng, och uppenbarligen tänker på något.<sup>79</sup> En närbild av Davids ansikte följer, han tar av sig sina glasögon. Här framställs han inte som strikt och kallt utan ser besegrad, ensam och trött ut.

---

<sup>78</sup> På detta sätt är de fortfarande separata trots att de verkar vara tillsammans i samma ram. Effekten av deras separation betonas ytterligare av det faktum att var och en av dem ser i sin egen riktning, vilket gör deras konversation mer som en monolog.

<sup>79</sup> Annars samlar man från sådana ramar potentiell information om omgivningar som kan symbolisera någon aspekt av filmen, men bakgrunden är helt avskalad och det finns alltid en betoning endast på studier av uttryck som ger den enda informationen.



Hans överdrivna blinkning skapar ett barnsligt intryck. Han sitter vid sitt skrivbord och fortsätter att skriva. Från denna sekvens kan man dra slutsatsen att David är en förlorad man som försöker rättfärdiga sina livsval genom sitt arbete.

En ny sekvens börjar med närbilden av fönstret i Karins rum. Följande är en mycket estetiskt intressant och vacker framställning av Karin. Den enda noggrant upplysta och koncentrerade delen av scenen är hennes ögon som öppnar plötsligt. Hon är upplyst fram till, trots att fönstret är bakom henne. Det är uppenbarligen en konstgjord ljuskälla och det personliga valet för regissören. Bergman betonar således faktumet att hennes sjukdom skiljer henne från resten av familjen, men hans arbete kan ha många betydelser och olika sätt att tolkas. Då står Karin upp och kameran följer långsamt henne runt i huset när hon letar efter något. Närbilden av hennes ansikte visar henne som ganska beslutsam. Hur hon klättrar upp för trapporna bidrar också till intrycket av sömn, kameran är stilla och hennes kropp glider sömlöst genom stillbilden. Detta är den första sekvensen i filmen som innehåller Karin ensam. Efter en ledtråd som bara är känd för henne går hon till ett övergivet rum på övervåningen vars väggar är täckta med prydnads tapeter.<sup>80</sup> Med långa bilder fokuserar Bergman på en spricka i väggen som kameran långsamt närmar sig till, vilket indikerar för betraktaren att denna detalj är viktig. I bakgrunden kan viskningar höras och tittarna är medvetna om att Karin ofta har hallucinationer på grund av sin sjukdom och att de inte är verkliga.<sup>81</sup>

Följande är en närbild av Davids papper, han gör om sitt arbete. I fokus är hans hand som håller en penna. Ofta är detta motiv närvarande i Bergmans verk. Karin kommer in, hennes humör är annorlunda än i föregående sekvens, hon är nu barnslig och naiv. Han täcker henne för att hon skulle somna igen. Den långa ramen fokuserar på hennes ansikte och återigen hans händer som tar hand om henne. Han fortsätter sedan att skriva men avbryts plötsligt av Minus, som bjuder honom att gå ut för att sätta upp nät. Karin vaknar och kameran följer henne runt i rummet. Hon hittar Davids dagbok där hon läser vad arten av hennes sjukdom egentligen är.<sup>82</sup> Karin återvänder till rummet och försöker väcka Martin. Hon berättar för honom vad som hände. Deras känslomässiga separering manifesteras återigen genom deras position i samma ram, av kontrasten mellan belysning och mörker, av olika planer och förhållandet mellan

---

<sup>80</sup> Tapetens betydelse illustreras av att Bergman baserade hela idén för filmen exakt på detta. Det är känt endast från filmens sammanhang, eftersom sammanhanget tillåter ny läsning samt symbolik och reflektion över filmens teknik och anledningen till att använda dem.

<sup>81</sup> Under hela filmen finns det en tendens att karaktärerna skiljer sig åt i ensamma och gruppbilder, vilket ytterligare betonar faktumet att var och en av dem spelar en roll.

<sup>82</sup> Den känslomässiga intensiteten i den till synes stilla scenen förstärks av utseendet på bakgrundsmusik, andra gången sedan filmen började, vilket tyder på att detta är ett viktigt moment i filmen. Med att slå upp musiken och föra kameran närmare Karins ansikte, fokuserar Bergman på hennes inre tillstånd.

frontvyn och profilen. En bild i slutet av sekvensen är särskilt intressant. I slutet av deras dialog går Martin till diskbänken och håller ett glas vatten. Spegeln visar Karin och bara Martins hand. Eftersom detta är ett medvetet val antyder det att denna positionering kräver ytterligare studier. Genom att känna till Bergmans verk och hans karaktäristiska symbolik kan man dra slutsatsen att Martins oro för Karin endast är en falsk illusion.<sup>83</sup>

Följande sekvens börjar med att David säger adjö till Minus. Minus visas i helbild, följt av fokus på David. Uppenbarligen ser David att de är avlägsna. Karins och Minus förhållande börjar lossna. Karin visas i förgrunden bakifrån medan Minus är på andra sidan bordet. De är åtskilda av en trädgren.<sup>84</sup> Karin beslutar sig att visa honom tapetrummet och dela med honom vad hon ser där. Deras väg mot rummet visas från grodperspektiv och denna förändring är en intressant ledtråd som ökar tittarens medvetenhet att något kommer att hända. När hon börjar sin monolog ligger tonvikten på Minus uttryck. Ramen är statisk och betoningen ligger på hans oroliga och lugna ansikte. Kameran fokuserar sedan på Karin, hennes ansiktsuttryck är intensivt och hon blinkar inte. Bilden verkar mycket instabil. Följande ram är en halvbild, förändringen markerar också en avvikelse från monologen. Karin rör sig genom ramen mot Minus, tar armen och leder honom fram. De är igen i samma ram, hon står frontalt och han i profil. Minus frågar henne om hon tror att allt detta är verklighet, till vilken hon berättar att hon är medveten om att hon är sjuk, men tycker fortfarande att det inte är en dröm. När Minus säger att det inte är verklighet för honom, avlägsnar sig Karin plötsligt från honom och går dramatiskt in i ramens förgrund. Hennes ansikte är i fokus och Minus i bakgrunden är halvvägs dold bakom henne. En sådan inställning antyder att han inte längre är i hennes värld. Karin fortsätter monologen och skjuter bort honom. Hans tvekan visas av en halvlång halvbild, varefter han beslutar att återvända till Karin, men hälsas omedelbart vid dörren av en överraskande positiv version av hans syster. Det enda steget som bekräftade att avsnittet verkligen hände var hennes hot mot Minus att han inte får berätta det för någon. Efter att Minus lovat, går hon förbi honom och lämnar ramen när kameran rör sig framåt mot Minus och betonar hans nyfunna rädsla och nya uppfattning om Karin.

Den följande sekvensen visar Martin och David ombord. De två talar igen om Karin och hennes sjukdom, och Martin berättar för David att Karin läste det han skrev. Deras dialog visas med en ramförändring som dikterar dynamiken i dialogen. De är till synes lugna och

---

<sup>83</sup> Detta är i motsats till den tidigare situationen med att rama in Davids händer och Karins ansikte. Det kan tolkas som att David faktiskt älskar henne men hennes förhållandet med Martin är falskt.

<sup>84</sup> Denna presentation antyder också vikten av Minus tillstånd i denna sekvens, han är också nervös och missnöjd och har komplicerade känslor för Karin.

intensiteten nås av omgivningen. I ramarna där de är tillsammans är de igen psykologiskt separerade. Martin säger till David att han är osäker i sin konst och religion och tror att han offrade sin familj för konst där han till slut inte lyckades. Ändring av ram föreslår en förändring i dialog. David reser sig och går framåt. Där står han med ryggen mot kameran. Han vänder sig sedan mot framsidan av kameran och sätter sig och Martin stannar i förgrunden som visas i profilen. Hittills har han dominerat konversationen, men nu är det David. David frågar Martin om han tror att det skulle vara bättre för Karin att dö. Martin är upprörd över denna fråga.<sup>85</sup> David sitter sedan bredvid honom och berättar för honom om sitt misslyckade självmordsförsök. Han konstaterade att en kärlek till alla föddes i honom, men för närvarande vågar han inte prata om det. Han pressar Martins hand och upprättar närhet med honom och deras kommunikation verkar ha varit framgångsrik. Sekvensen slutar med dimma.

Följande sekvens visar Minus och Karin på ön igen. De visas i halvbild för att visa deras omgivningar och vad de gör.<sup>86</sup> Återigen hörs sirener för andra gången i filmen och detta betonar att en milstolpe håller på att hända. Det ökar tittarens aktivitet och förväntan. Karin betonar sedan två gånger att det regnar och springer bort.<sup>87</sup> Helbild visar Minus springa mot bron, sedan svänger han och går mot Karin. Ramen betonar hans ensamhet.<sup>88</sup> I bakgrunden kan sirenerna höras fortfarande. En intressant kombination av två ramar visar det ögonblick då Minus insåg att Karin gömde sig ombord. Den första, som är fokuserad på fartyget, tar tillräckligt med tid för en att inse att hon är inuti, men längden på ramen antyder att något annat bör förväntas. Sedan rör sig kameran bort från fartyget och Minus kommer in i ramen och tittar på det. Han verkar tveksam eller förbereder sig för något och förbereder tittaren också på att koncentrera sig. Minus börjar sedan springa mot fartyget inom samma ram, och han dras nu in i Karins hallucination. Diagonalerna sticker igen ut på fartyget. På grund av hur det inre av fartyget formas tar kameran ett voyeuristiskt inslag, med en stark kontrast av bakgrund och upplysta ansikten. I denna scen visar Bergman inte direkt vad som händer, men incest har redan tillkännagivits flera gånger i filmen. Tystnaden som regerade i denna sekvens avbryts av ett

---

<sup>85</sup> Han mår bra för att han vet att hon är beroende av honom. Han tror att om han fortsätter att ta hand om henne kommer hon att stanna med honom och han pratar ofta nedlåtande till henne och får henne att se ut som ett barn.

<sup>86</sup> Kameran är platt men deras läge på stranden är sådan att den diagonala som symboliserar instabiliteten betonas starkt. Minus målar den vita stolen svart och man skulle tänka på detta.

<sup>87</sup> Hon är rädd för stormen och David sa också att han var rädd för stormen. Trots att hennes mor överförde sjukdomarna till henne verkar det som att hon och David också förstår varandra och delar några psykiska problem.

<sup>88</sup> Det antyder att han är liten och svag och tillkännager att han inte kommer att kunna hantera det som kommer att ske.

kraftigt regn i den nästa.<sup>89</sup> Karins anfall verkar vara över och hon upprepar två gånger för Minus att hon behöver hjälp.

Minus känslomässiga spänningar återspeglas av den isolerade ramen i huset där han faller på golvet i ånger. Bara ordet Gud uttalas och musiken hörs i bakgrunden. I nästa sekvens försvinner bakgrundsmusiken och ersätts av ljudet från fartygets motor som markerar Davids och Martins återkomst. Deras möte representeras av en halvbild, vågor hörs i bakgrunden. Deras röster kan inte höras. När Martin försöker hjälpa Karin tittar David på dem genom öppningen och den här akten påminner om hans iakttagande roll som lyfts fram i den första delen av filmen när Karin läste hans dagbok.

I samtalet mellan David och Karin betonas deras separation igen, Karin står i förgrunden och David placeras i hörnet som en passiv lyssnare, återigen en observatör. Karin visas i profil, framställs som ett oskyldigt offer för sin sjukdom. David står framme, hans uttryck är ganska strikt och kallt, liknar en domare/förälder. Karin pratar med honom och han visar medkänsla av henne. Vid ett tillfälle adresserar Karin direkt kameran och väcker tittarens roll igen. Sedan går David in i samma ram med Karin och lyckas kommunicera med henne.<sup>90</sup> Detta moment representerar deras försoning. Nästa bild visar stranden, det är soligt igen och havet lyser i solen. Karin påpekar att ljuset är för starkt.<sup>91</sup>

Därefter får hon plötsligt ett nytt anfall och går tillbaka till tapetrummet. Martin och David söker sedan efter Karin och följer hennes röst till rummet. Davids observatörsroll framhävs igen. Den första ramen visar vad han ser, det vill säga Karin genom dörrkarmen. Sedan visas hans position igen genom dörrkarmen. Martin, som också tittar med David en kort tid, går över till Karin. David är närvarande i dessa ramar som en observatör, vid en punkt bara som en skugga. Han försvinner och detta kan igen analyseras som frånvaro av närhet eller Gud, om föräldrarnas roll skulle identifieras med rollen som Gud-fadern. Detta följs av en kulmination. Tystnaden avbryts av ljudet från en sjukhushelikopter som skickar Karin i en manisk episod där hon möter Gud i form av en stor spindel som försöker attackera henne. Dörren till rummet genom vilken Gud ska gå in öppnas. Karin är seriös och hennes ansikte visas i närbild i profil och bakom henne i bakgrunden är det David som tittar.<sup>92</sup> Karin börjar sedan

---

<sup>89</sup> En vanlig händelse i både den här filmen och Bergmans oeuvre, som därmed behåller tittarnas medvetenhet och aktivitet.

<sup>90</sup> De är fortfarande åtskilda av förhållandet mellan den främre vyn och profilen och bakifrån där tonvikten då ligger på att Karin tar emot meddelandet.

<sup>91</sup> Detta är återigen ett vanligt inslag i Bergmans filmer, vilket bidrar till sammanställning av hans oeuvre.

<sup>92</sup> Sådan inramning framkallar åter symbolismen i deras förhållande och filmens allmänna problem, i denna del sammanflätas alla hittills givna konnotationer.

skrika, helikopterns ljud försvinner och hennes skrik blir det centrala ljudelementet. Alla tre män, David, Martin och Minus, försöker stoppa Karin för att ge henne en injektion, och Minus roll bland dem framträder med en kort närbild som framkallar vikten av hans närvaro. Bakgrundsljuden blir högre och Karins skrik har inget ljud. Sådan onaturlig manipulation av ljudet lägger tonvikt på värdet av tystnad och kräver tolkning. Efter det beskriver hon sin episod, hennes monolog förstärks igen av långa närbilder. Även om både Martin och David är i samma position som hon, finns det bara en del av Davids ansikte i ramen, vilket återigen sätter upp hans roll som observatör. De förhållanden som föreslås i hela filmen kristalliseras i detta skede.<sup>93</sup> När Karin lämnar huset, följt av Martin, står David vid sidan och betraktar henne gå.<sup>94</sup> Sedan går han ut och stänger dörren. Kameran kvarstår ett tag för att låta tittaren samla sina tankar och hålla koncentrationen. Sedan kommer Minus in i ramen, öppnar dörren igen, han ser att de har gått ut och gömmer sig i hörnet.<sup>95</sup> I nästa bild som visas från utsidan börjar musiken igen i bakgrunden. Den följande ram har samma musikaliska bakgrund. Det antyder en orsak-och-effekt-relation.

I den sista sekvensen visas David stående vid fönstret igen och Minus kommer in i rummet bakom honom. Sekvensen isolerar nu David och Minus.<sup>96</sup> Minus säger att han är rädd och ber David om bevis på Guds existens, David svarar att det är kärlek. Teknikerna för att motsätta frontal- och profilvyer är återigen närvarande i ramen, men i slutändan adresserar de varandra direkt, vilket tyder på närhet. Deras kommunikation är äntligen framgångsrik och denna händelse fungerar som deras ömsesidiga försoning och upptäckt av tro och hopp om att hitta närhet. Samma atmosfär förstärks ytterligare av Minus berömda sista förklaringen, ”Pappa talade med mig”.

## 4.2. *Nattvardsgästerna*

*Nattvardsgästerna* är den andra filmen i Trilogin. Inspiration för den här filmen fick Bergman genom att lyssna på *Psalmsymfoni* av Stravinskij. Han beslutade sig att göra en film

---

<sup>93</sup> I förgrunden till nästa ram stänger Martin upp sina medicinska förnödenheter, och i bakgrunden är Karin i en sittprofil och Minus tröstar henne och hjälper henne att förbereda sig för att åka till sjukhuset. Martin vänder sig till dem ett ögonblick, men tvekar att gå in i deras kommunikation och bekräfta att han inser att Minus och Karins förhållande är starkare än deras.

<sup>94</sup> Igen med samma symbolik.

<sup>95</sup> Denna väldigt långa ram får en att tänka på situationens inverkan på Minus, vars känslomässiga tillstånd i filmen på något sätt hålls kvar i bakgrunden eftersom hans syster är i fokus.

<sup>96</sup> Det bör erinras om att Minus sade i början av filmen att han önskade att han kunde prata med David, nu börjar de kommunicera.

om en ensam kyrka i Uppland.<sup>97</sup> I denna film fortsätter Bergman att problematisera interpersonell kommunikation genom ett religiöst tema. Kragić hävdar att det framgår av den inledande sekvensen där Tomas håller predikan och uttrycker ord mekaniskt. Konversation mellan Tomas och Karin är oartikulerad och full av upprepning. Tomas visar oförmåga att trösta den skräckslagna Jonas. Märta tror att hon lättare kan kommunicera genom ett brev än i konversation.<sup>98</sup>

Bergman påverkades också av minnet om när han besökte en kyrka med sin far. Den sjuke prästen tänkte avbryta mässan, men Bergmans far tyckte det var oacceptabelt och ersatte honom.<sup>99</sup> Parallellen mellan prästen i filmen och Bergmans far framgår också av namnet på huvudpersonen, som han kallade Tomas Ericsson – Tomas tvivlaren, Eriks son.<sup>100</sup> Filmen är stiliserad och reducerad, gjord i samarbete med Nykvist. Bergmans avsikt var att skapa en film utan estetiska knep. ”The director went out of his way to take out everything that was ingrating or soft. The beautiful actress Ingrid Thulin who plays the substitute teacher Märta was deliberately made to look weak and ugly.”<sup>101</sup> Nykvist sa att det var enklare att göra den här filmen än den föregående eftersom den filmades om dagen i en kyrka där ljuset inte väsentligt förändrades. Han sa också att han under skapandet av den här filmen insåg vikten av att minska och ta bort ologiskt ljus.<sup>102</sup>

Den kalla och tomma kyrkan kanaliserar Tomas karaktär och skapar en atmosfär av rädsla och oro. Vid tidpunkten för filminspelningen var Bergman starkt påverkad av situationen med Kina och hotet om kärnvapen. Tomas misslyckas i det offentliga och privata livet och misslyckas med att kommunicera med sin församling eller med Märta. Han är självorienterad och försöker trösta sig själv. Hans roll liknar den av David i *Såsom i en spegel*. Båda roller spelas av samma skådespelare. Han antar Guds roll i sitt samhälle, men eftersom han tvivlar på sin tro kan han inte sprida tron, det vill säga kärlek, till andra.<sup>103</sup> Han kräver en förälder snarare än en erotisk kärlek. Märta kan inte hjälpa honom, och eftersom han inte har upplevt den önskade kärleken kan han inte ens känna Gud. Filmen avslutas med det att Tomas håller en mässa i en tom kyrka och kyrkklockorna slutar att ringa.<sup>104</sup> Daniel Dervin anser att

---

<sup>97</sup> <https://www.ingmarbergman.se/verk/nattvardsgasterna>

<sup>98</sup> Kragić 2003c: 541

<sup>99</sup> Macnab 2009: 156

<sup>100</sup> <https://www.ingmarbergman.se/verk/nattvardsgasterna>

<sup>101</sup> Macnab 2009: 158

<sup>102</sup> <https://www.ingmarbergman.se/verk/nattvardsgasterna>

<sup>103</sup> Steene 1965: 77

<sup>104</sup> *ibid.* s. 78

kommunikation i den här filmen visar hur svårt det är att leva i förtvivlan och osäkerhet med kärlekens börda.<sup>105</sup>

Den här filmen börjar också med ett ljud, det är ljudet från kyrkklockor. Därefter följer en lång bild av pastor Tomas Ericsson. Hans uttryck är rörligt och kallt, han reciterar en bön. Ramens längd föreslår en studie av hans ton. Han ses prata mekaniskt och utan känslor. En halvbild visar kyrkan med besökarna och Tomas framför altarpallen, med ryggen vänd mot dem. Från denna position kunde man känna att Tomas skilde sig från sin församling och andra människor. Visuellt är den här filmen väldigt förenklad; på arkitektoniskt sätt betonar Bergman den känslomässiga kylan. Kameran är också mestadels statisk och objektiv. Bergman och Nykvist använder inte konstgjorda ljuskällor utan utnyttjar det naturliga ljuset.<sup>106</sup> Under hela sekvensen finns det en kontinuerlig bön i bakgrunden. Kameran fokuserar tillbaka till pastor Ericsson, nu filmad i profil, och fönstret är bakom igen.<sup>107</sup>

Hittills har pastorn alltid visats i ramen ensam, vilket ytterligare förstärker intrycket av hans isolering. Gudstjänsten fortsätter och låten börjar. I den här filmen är filmmusik alltid på. Under sången introducerar Bergman församlingsmedlemmarna. Den första scenen visar tre karaktärer, arrangerade diagonalt i en ram. I förgrunden finns det en man och en kvinna, herr och fru Persson, och i bakgrunden bakom dem är Märta. Eftersom alla tre visas tillsammans i den första ramen i denna sekvens kan man dra slutsatsen att de kommer att vara viktigast för ytterligare åtgärder, vilket är fallet. På grund av användningen av naturligt ljus är kontrasten i den här filmen mindre uttalad än i den föregående, men deras profiler är fortfarande känslomässigt intensiva. Bergman introducerar också en tredje karaktär, Algot. Alla visas framifrån utom Algot, som visas bakifrån.<sup>108</sup>

Detta följs av en närbild av Tomas händer, symboliken som är viktiga för Bergmans arbete. Låten stannar och människor närmar sig för nattvardsgång, som Tomas igen gör automatiskt. Kamerans objektivitet uppnår en nästan dokumentär effekt, men vissa bilder är estetiska och symboliska katalysatorer.<sup>109</sup> Tomas är fadern till sin församling, hans roll kan likställas med Guds eller hans representants, han ställer sig själv upp som en myndighet som borde skydda sina troende. Hittills har filmens arbete pågått i realtid. Effekten av en så lång

---

<sup>105</sup> Dervin 1983: 218

<sup>106</sup> Med få undantag som används för att väcka känslor och skapa atmosfär.

<sup>107</sup> En mycket vanlig skärm i Bergmans arbete.

<sup>108</sup> Detta lilla kameratrück antyder att hans karaktär kommer att sticka ut på något sätt i filmen, men för tillfället finns det ingen information om honom.

<sup>109</sup> Som t.ex. att upprepa skildringen av Tomas i det kalla ansiktsuttrycket följt av skildringen av de troende i förgrunden.

sekvens bidrar också till den atmosfär Bergman vill skapa hos tittaren.<sup>110</sup> Femton minuter efter att filmen började kommer äntligen den första dialogen. Tomas pratar med sin assistent; han är sjuk och vi får några informationer om hans liv och förhållande till Märta. Dialogen är inte för meningsfull och männen visas igen i korrelationen mellan den främre vyn och profilen. När Märtas namn sägs, närmar sig kameran till Tomas och därmed framkallas vikten av deras förhållande. Algot kommer sedan in genom dörren och nu är alla tre i samma ram, men Algot är på andra sidan av bordet och vänder sig mot kameran framåt medan Tomas och hans assistent separeras symboliskt. Algot försöker prata med Tomas men hans försök lyckas inte och han lämnar. Klockan fästs i bakgrunden.<sup>111</sup>

Fru och Herr Persson kommer sedan att träffa Tomas. I förgrunden är Karin och bakom henne är hennes man Jonas; det är hon som inleder samtalet. Under samtalet visas alla tre i samma ram. Tomas vänds med ryggen mot kameran i förgrunden och Pärssons är på motsatt sida av bordet. Jonas i profil och Karin framifrån. Medan Karin pratar med Tomas, deltar Johan inte i konversationen och isolerar sig från henne, men hans profil närmar sig till konturerna från Tomas huvud, vilket antyder att de är kopplade och delar samma lidande. Tomas vänder sig sedan till Jonas som inte svarar och Karin fortsätter att tala på hans vägnar.<sup>112</sup> Tomas berättar för honom att alla tänker så ibland och att han borde tro på Gud men det framgår att Tomas själv inte tror på detta. Han reser sig sedan och hans hand förblir symboliskt i ramen. Efter det är alla tre igen i samma ram, Tomas ovanför dem mot kameran och makarna i profil.<sup>113</sup> De lämnar objekt och de håller med om att Jonas ska komma tillbaka ensam på tjugo minuter och fortsätta konversationen. Tomas upprepar två gånger att han kommer att vänta på honom. Detta fångar tittarnas uppmärksamhet och antyder samtidigt att Jonas kanske inte kommer tillbaka. Nästa ram visar reliefen ovanför altaret, och Tomas säger att dess schema är löjligt. Den här typen av intervention är oväntad och tankeväckande. I jämförelse med resten verkar denna del också för kort, vilket ytterligare belyser det. Därefter kommer Märta till Tomas och deras förhållande utvecklas.

Märta är mild och försöker närma sig till Tomas. På frågan om vad som besvärar honom svarar han att han plågas av Guds tystnad och upprepar denna syntagm tre gånger till.

---

<sup>110</sup> Han säger att han ville vara så lång och tråkig som möjligt för att irritera tittaren.

<https://www.ingmarbergman.se/verk/nattvardsgasterna>

<sup>111</sup> Klockan är viktig och den kommer att dyka upp igen senare för att symboliskt ansluta delar av filmen.

<sup>112</sup> Följande bild visar endast makarna, med Karin i fokus medan Jonas är bakom henne, i profil, vilket ytterligare förstärker intrycket av hans främlingskap och oförmåga att kommunicera.

<sup>113</sup> Detta skott definierar deras förhållande. Tomas är pastor och myndighet och hans troende lyssnar på honom och säger att han förstår honom.



Meditationen avbryts av Tomas hosta, vilket bringar både tittare och huvudpersoner tillbaka till verkligheten. Tomas framställs på ett annat sätt i denna sekvens. Han verkar svagare, som om han försökte använda Märtas önskan att ta hand om honom, men ändå ville hålla avstånd från henne på samma gång. Hon säger att han måste lära sig att älska och sedan lämnar kyrkan.<sup>114</sup> Följande ram visar Tomas från ryggsidan lutad mot ett fönster.<sup>115</sup> Han upprepar att han hoppas att Jonas kommer, och det är tredje gången han upprepar det. Symboliken för nummer tre är återigen synlig, de upprepade också "Guds tystnad" tre gånger. Klockan hörs igen i bakgrunden, samma hörbara motiv var närvarande före det första mötet med familjen Persson. Han går sedan tillbaka till sitt kontor och tittar på bilder på sin avlidna fru. Sedan börjar han läsa Märtas brev. Märta tror att hon kan uttrycka sig bättre i brevet, vilket ytterligare förstärker intrycket av misslyckande i deras kommunikation.

Läsningen av brevet visas med en närbild av Märtas ansikte och denna sekvens representerar den första långa monologen i filmen. Hennes ansikte i ramen är rörligt och lugnt, men det avslöjar fortfarande en känslomässig intensitet, ytterligare förstärkt av det faktum att skådespelerskan nästan aldrig blinkade genom ramen. En digression uppstår under sekvensen. Det är Märtas minne av en bön för sin läkning och fokus är återigen på motivet för hennes händer uppslukade i exeges.<sup>116</sup> Hon är emotionell, men hanterar sitt tal och visar styrka. Hon lyckas kommunicera vad hon inte kunde i samtal. Hennes önskan är att leva för någon annan, att älska.

I nästa bild är fokus igen på Tomas händer. Han lägger huvudet på sin hand och påminner tittaren ytterligare om sitt nuvarande tillstånd – han är sjuk både fysiskt och andligt. I bakgrunden påminner en klocka om hans träff med Jonas Persson, som framträder plötsligt. Hans framträdande framställs på ett ovanligt, hastigt sätt, och hans uttryck är förvirrande. Med denna process stimuleras åskådarnas koncentration och förväntan igen. I början av konversationen visas de i samma ram, i mitten av kompositionen ovan är ett stort krucifix.<sup>117</sup> I början av konversationen flyter dialogen mer naturligt och snabbt. När samtalet blir allvarigare blir dialogen svårare. Deras avstånd betonas mer liksom det faktum att kommunikationen har

---

<sup>114</sup> Hennes utgång visas i total, hon kommer mot kameran och pausar i närheten. Närbild visar hennes ansikte, hennes uttryck är smärtsamt och hennes sorg är synlig.

<sup>115</sup> Det är en representation som påminner om de bibliska representationerna av Kristi lidande.

<sup>116</sup> Minnet visas i en ram där Tomas rörliga händer är knäppta i bön i förgrunden, medan Märtas är i bakgrunden med bandagen. Hon är synligt irriterad och arg för hans passivitet. Hon säger att hon kommer att be ensam och tar bort bandagen.

<sup>117</sup> Även om de sitter och pratar tillsammans, visas deras symboliska separering igen med inramningstekniken.

misslyckats.<sup>118</sup> Tomas ger efter för sina egoistiska krav och använder deras möte för att säga allt som verkligen stör honom och säger att han själv tvivlar på Guds närvaro. Efter hans monolog är Jonas synligt upprörd. Sedan följer tystnad och Jonas lämnar rummet. Följande närbild fokuserar på Tomas profil, sedan vänder han sig mot kameran, hans rörelse är långsam och dramatisk. Ett mycket starkt ljus lyser på honom, det är en konstgjord ljuskälla. Den här ramen är återigen biblisk, stark patos, dramatisk och uppenbarligen viktig. Det faktum att Bergman använder ett stilistiskt trick som han annars inte använder i filmen antyder att denna bild är av största vikt och kommer att ha en viktig effekt på handlingen. Kameran kommer sedan helt nära Tomas ansikte, och han säger ”Gud, varför lämnade du mig?” Kameran drar sig sedan tillbaka och med sådan rörelse är Tomas både visuellt mindre och mer avlägsen. Hans ansikte visar nu rädsla och vänder sig mot fönstret.

I nästa bild visas Märta plötsligt i närbild, och rör sig sedan bort genom att gå bakåt och luta sig mot väggen. Det här är två ramar i rad där Bergman självklart använder subtila filmiska metoder för att föreslå filmens centrala motiv. Tomas meddelar att han nu är fri. Märta närmar sig honom och de delar ett moment av ömhet. Momentet varar så länge Tomas tillåter, han reser sig och säger allvarligt att han måste bli redo. Han tillåter inte Märta att följa med honom. Han går upp och ut ur ramen där bara Märta stannar kvar, synligt besviken. Under samma ram hörs en kvinnlig röst i bakgrunden, hon berättar hur Jonas Perssons begick självmord. Följande bild visar Tomas och Märta som lyssnar tillsammans hur Jonas tog sitt liv.<sup>119</sup> Den sista bilden i sekvensen är en stor bild av Märta som står kvar framför kyrkan.

Den följande sekvensen sker på en annan plats. Jonas kropp hittades längre ner i floden. Vatten är återigen närvarande som en symbol som Bergman ofta använder i resten av hans oeuvre och i andra filmer i trilogin. Naturen blir en aktiv deltagare igen, det enda ljudet som dominerar denna sekvens är ljudet av vatten. En halvbild skapar avstånd och förbättrar intrycket av främlingskap, huvudpersonerna verkar mindre och svagare. Kamerans position antyder också en objektiv observatörs roll. Man ser att Tomas pratar med poliser, men deras röster kan inte höras. De går bort och lämnar Tomas med kroppen. Märta kommer, men Tomas låter henne inte komma nära och ger henne ett handtecken att lämna honom. Då går han till bilen där Märta sitter. Kamerans position är nyskapad och upprepas inte igen i Trilogin. Kameran är i baksätet och de två sitter framme. De pratar om något men deras konversation är tyst och tittaren kan

---

<sup>118</sup> En sådan atmosfär visas genom att ändra ramarna som borde föreslå dynamiken i dialog, men ansvaret saknas.

<sup>119</sup> Tomas är nästan alltid känslomässig men hans ögon är nu distraherade och rädsla och sorg är synliga på Märtas ansikte.

inte höra dem från bilens brus. De är följeslagare även i en känslomässig mening. Denna tanke föreslås vidare av den sista ramen i sekvensen som visar en avgående bil.

Följande sekvens äger rum i Märta's hus. Medan Tomas väntar på Märta, pratar han med en pojke som kommit för att få sin bok.<sup>120</sup> Pojken möter sedan Märta på vägen ut och pratar kort med henne. Att prata med henne är mycket roligare för honom och han är mycket mer pratsam. Det här avsnittet sticker ut från resten av filmen och tjänar till att påminna om skillnaderna mellan Märta och Tomas när det gäller hur de interagerar med människor. Således fokuserar tittaren på dessa skillnader i väntan på ytterligare kulmination i samma område. Pojken lämnar dem och Märta går in i klassrummet. Tomas visas igen från baksidan och Märta är i profil. Hon säger att Tomas ibland låter som om han hatar henne. De är inte längre i samma ram och distanseras längre. När Märta börjar gråta, distanserar han sig ytterligare inom ramen genom att rotera nittio grader, längre bort från henne. Ramen är känslomässigt intensiv, Märta's snörvling är överdriven. Han berättar för henne att han bara älskade sin fru och sedan listar han hjärtlöst orsakerna till att han inte vill ha henne.<sup>121</sup> I slutet berättar han att hennes beteende bara är en imitation av hans avlidna fru, medan Märta svarar att hon inte ens kände henne. Han ber henne att sluta gnugga sina ögon och säger att han faktiskt kan tåla hennes blick. Hon svarar sedan att hon inte ser honom bra utan glasögon. Märta nämner sedan att hon har förvandlat allt hat till medkänsla och berättar för Tomas att han inte kommer att lyckas ensam. Han säger att hon ska hålla käften och går ut. Efter det frågar han Märta om hon vill åka med honom ändå, och hon svarar att hon inte har något val och de fortsätter på samma sätt som tidigare. Detta bekräftar vidare den redan etablerade dynamiken i detta förhållande. Märta är lidande, hennes önskan är att ta hand om Tomas och trots att hon förstår att han inte älskar henne, kastar hon sig fortfarande mot honom eftersom hon inte har något val. Tomas vill faktiskt ha ömhet och närhet men kan inte ge det och tycker om hur Märta alltid försöker få hans uppmärksamhet. Deras förhållande är kodberoende. Då sitter de i bilen igen, men den här gången är det Märta som kör, och detta omdefinierar hennes roll under "resan". Mellan platsändringarna sätter Bergman alltid in ramar på utsidan. Det är viktigt att notera att deras röster inte kan skiljas i dessa yttre bilder.<sup>122</sup>

---

<sup>120</sup> De pratar om hunden och pojkens bror som kommer att förbereda sig för sakramentet. Pojkens svar är korta, han svarar ordentligt, men han hoppas att konversationen kommer att sluta snabbt.

<sup>121</sup> Under monologen frågar han upprepade gånger om hon förstår, han vill göra sina ord tydliga och han vill att hon verkligen ska höra honom, och kanske höra mer än vad han faktiskt säger.

<sup>122</sup> Detta fenomen är vanligt för alla filmer.

Följande sekvens äger rum hos familjen Persson.<sup>123</sup> Tomas går in i hallen och genom dörren kan vi se en familjär atmosfär. Tomas är separerad från den atmosfären. Han berättar för fru Persson att hennes man är död, inget hopp om återhämtning eftersom han sköt sig själv. Hans vittnesmål är kallt och objektivt, han försöker inte att mildra sanningen. Hon går sedan och sitter på trappan. Trots hennes till synes lugna reaktion förstärks atmosfären genom att betona diagonalerna. Hon säger att hon lämnades ensam och därmed framkallas återigen det centrala temamotivet. Tomas frågar symboliskt om hon vill läsa Bibeln tillsammans med honom; hon svarar att hon inte vill och så betonas faktiskt meningslösheten med mekaniskt talade ord och misslyckad kommunikation. Till sist ser vi att Tomas tittar genom fönstret från utsidan. Det betonar återigen hans avskiljning från denna aspekt av kommunikation, han är bara en observatör. Den rollen är jämförbar med Davids roll i *Såsom i en spegel*.

Tomas och Märta är tillbaka i bilen, de kommunicerar inte och bara det omgivande bruset hörs. Sedan ringer klockan vid tågkorsningen. Märta stoppar bilen. Tomas försöker kommunicera, försöker öppna sig men hans vittnesmål avbryts av ljudet från loket. Efter detta, fortsätter de i tystnad. Hans kommunikationsförsök skadades av det omgivande bruset och på ett symboliskt sett var hans försök till stor del misslyckad.

Nästa sekvens äger rum i kyrkan igen. Tomas och Märta är tillsammans i ramen. Märta är framme och Tomas följer henne. Denna driftiga sida av hennes karaktär betonas från den förflutna sekvensen. Båda är deltagare i den dynamiken, nu är det Märta som leder. Algot startar samtalet omedelbart och säger att klockorna ringde av misstag för länge och att det var svårt att tända ljus. Genom att göra det uppmärksammar det symboliskt problemet med kommunikationen (klockor bjuder in troende) och depression och isolering (ljus symboliserar ljus i mörker). Trots att han hade problem, lyckades han utföra sin uppgift. Algot talar fortfarande men ingen verkar lyssna på honom, ingen svarar till honom, kameran fokuserar på de andra karaktärerna men hans monolog stannar inte och hans röst hörs fortfarande.

Algot sa till Tomas tidigare att han ville prata med honom, så Tomas påminner honom om det och deras dialog börjar. Algot berättar hur han, när han läste Bibeln, kom till en punkt som han vill diskutera. Vikten av nästa bild visas bland annat av att Bergman använder kameratricks. Algot sitter bredvid Tomas och inleder en konversation om Kristi lidande. Han säger att fysisk smärta verkligen inte är en viktig del av detta lidande. Kameran närmar sig sedan till Algots ansikte. Den här handlingen är en indikator på intensitet, ljuset blir också

---

<sup>123</sup> Vikten av alla detaljer syns också av det faktum att Bergman krävde en speciell typ av hund vars skall hördes i bakgrunden.

starkare. Bergman ville att Algot skulle se ut som en ängel. Han tror att det att Peter förnekade Kristus var ett större lidande. Kameran fokuserar sedan på Tomas, han förnekade Guden också. Kristus lämnades ensam, han slogs av Guds tystnad, och på korset ropade han till Gud ”Varför lämnade du mig.”<sup>124</sup> Fokus vid denna tidpunkt är på Tomas som lyssnar, finner sig själv i Algots ord och får den trösten han sökte.

Följande ram visar Märta i närbild, hon tänker också på något. Sedan kommer Fredrik in och säger att ingen har kommit, han hoppas att mässan inte kommer att äga rum. Han ger henne råd att flytta bort från pastorn och lämna staden för det finns ingen framtid där, och ger också sammanhanget för förhållandet mellan Tomas och hans ex-fru.<sup>125</sup> Fredrik säger sedan frasen ”Gud är kärlek, kärlek är Gud”. Han kommer ihåg det för han lyssnade på Tomas predikningar, men säger att ingen av dem tror det. Han går sedan till Tomas för att säga att det inte finns några människor. Tomas är inte säker på vad han ska göra, men Algot säger att han kommer att höja klockorna eftersom då kommer kanske någon. Märta hör klockorna och knäböjs för att be. Hon ber för säkerhet, för att våga visa ömhet, för att kunna hitta sanningen. Hennes profil ersattes i nästa bild av Tomas. Denna form skapar en relation mellan ramarna, det kan konstateras att Tomas och Märta faktiskt tänker på detsamma. Märta fortsätter att be. Tomas står sedan upp och går fram för att påbörja mässan. Kameran flyttar sedan till Algot och hans ansiktsuttryck. Han verkar bekräfta för sig själv att han har lyckats med någonting. Han lyckades påverka Tomas tro med sin konversation, mässan kommer att äga rum i alla fall, trots att ingen har kommit. Sedan visar Bergman på honom när han lyckligt tänder lamporna. Mässan börjar. Märta ansikte visas i närbild, kameran närmar sig henne. Det antyder att något händer med henne, men det är okänt om hon bestämde sig för att lämna Tomas, som Fredrik rådde henne, eller om hon accepterade naturen av hennes och Tomas förhållande. Tomas börjar bönen, precis som han gjorde vid början av filmen.

### 4.3. *Tystnaden*

I början av 1962 sa Bergman att han skulle ta en paus från att göra filmer och studera Johan Sebastian Bach. Det hände inte och han gjorde *Tystnaden*, men Bachs inflytande på den filmen är mycket viktigt. Han belyser också faktumet att han ville göra en film styrd av musikens lagar, inte de dramaturgiska lagarna.<sup>126</sup> Idén till filmen kom från radiodramat *Staden*

---

<sup>124</sup> Tomas sa detsamma, återigen är det ett förhållande till Kristus. Liksom Tomas, tvivlade Kristus då på sanningen i sina ord.

<sup>125</sup> Scenen för deras konversation visas med de tekniker som hittills använts. Fortfarande sticker ramen ut på grund av de starkare kontraster som är resultatet av naturlig belysning.

<sup>126</sup> <https://www.ingmarbergman.se/verk/tystnaden>

i kombination med Bergmans dröm: ”Jag vistas i en gigantisk, främmande stad. Jag är på väg mot en del av staden där det förbjudna finns. Det är inte ens något skumt nöjeskvarter utan värre. Där är verklighetens lagar och det sociala livets regler upphävda. Allting kan hända och allting händer.”<sup>127</sup>

Huvudpersonerna i filmen är två systrar, Anna och Ester, och Annas son Johan. De befinner sig i en okänd stad i ett främmande land. Det framgår redan av denna situation att språket igen problematiseras och har en negativ konnotation. I denna situation, förutom deras ömsesidiga kommunikation, är problemet att det är ett främmande språk. Språket är påhittat men stadens namn kommer från finska, förmodligen för att Bergman var gift med pianist Kabi Laretei vid den tiden. Det kan ha väckt hans intresse för musik. Det är också intressant att notera att skådespelaren Håkan Jahnberg hade problem med att memorera meningar på det språket, så Bergman tillät honom att recitera barnens rim istället.<sup>128</sup>

I Trilogins tredje film finns det färre religiösa motiv och från titeln kan man dra slutsatsen att Bergman fortsätter att problematisera kommunikation. Geoffrey Macnab uppger att referensen för den här filmen redan är synlig i tidigare filmer och att samarbetet med Nykvist gjorde det möjligt för Bergman att göra en sådan film.<sup>129</sup> Deras idé var att skapa intrycket av en dröm men utan de typiska procedurerna. Filmen är inte någon dröm i sig utan den har karaktär av en dröm. Den förstärks ytterligare av det förvirrande utrymmet, förhållandet mellan ljud och tystnad och de häpnadsväckande elementen. Kragić anser att hela filmen har en allvarlig ton.<sup>130</sup>

Den här filmen, som de tidigare, börjar med ett ljudelement. Det finns korta klockslag i bakgrunden, följda av en nästan kontinuerlig tystnad. Filmens första scen skildrar den sovande Johan. Kameran växlar sedan först till Anna och sedan till Ester. Johan och Anna är närmare varandra och Ester är lite längre bort från dem. Alla visas ensamma i ramen, deras främlingskap betonas. Atmosfären skapas långsamt, man kan se att de är på tåget och reser någonstans. Det är sommar och varmt, alla sover. Johan vaknar, gnuggar ögonen och börjar titta på utrymmet runt sig. Det är genom hans ögon som filmen börjar, hans perspektiv är väldigt viktigt. Hans ögon är opåverkade. Han tittar sedan på skylten på vagnens dörr och frågar vad den betyder.

---

<sup>127</sup> <https://www.ingmarbergman.se/verk/tystnaden>

<sup>128</sup> <https://www.ingmarbergman.se/verk/tystnaden>

<sup>129</sup> Macnab 2009: 169

<sup>130</sup> “Tomu pridonose polagan ritam, malen broj pomaka kamere, kao i ekonomične glum. geste i izrazi te malo dijaloza, što je sve suprotstavljeno bogatoj likovnosti crno bijele fotografije s naglašavanjem kontrasta, sjena i prijelaznih tonova te suptilnim vizualnim koincidencijama i prefiguracijama (pa nakon Johanova promatranja barokne slike satira i nimfe slijede ljubavna scena u kinu i Annin seks s konobarom). Te značajke pridonose strukturnoj začudnosti, dok su dugi trenutci tišine (još jače naglašene sporadičnim zvukovima sirena, zvona, kucanja sata) najizraznija akustička prezentacija glavnog motiva.“ Kragić 2003d: 671

Ester, som är översättare, svarar att hon inte vet. En sådan procedur avgör inställningen till språket, det är främmande. De tre kan inte kommunicera. Johan sitter mellan de två systrarna, han kommer att vara medlare för deras förhållande. Ester börjar hosta, uppenbarligen har hon allvarliga hälsoproblem. Starka kontraster av ljus och skugga sticker ut. Deras rörelser verkar onaturliga och överdrivna, vilket gör att filmen liknar en drömsekvens. Anna försöker hjälpa henne men Ester vägrar hennes hjälp. De grälar och går ut ur vagnen och Johan tittar på dem, han är en passiv observatör. Systrarna återvänder sedan till vagnen, stänger dörren och lämnar Johan i korridoren. Det skapar en gräns mellan deras vuxna värld och Johans barnliga uppfattning. Johan då tittar på dem genom vagnens dörr. Ramen är formad så att man ser en frontvyn med Johan bakom dubbla glasörrar. Först är han med Ester i ramen, sedan flyttar han till andra sidan av dörren och är i ramen med Anna. Intrycket av deras separering förstärks ytterligare. Systrarna separeras från Johan, men de är också separerade från varandra på grund av brist på kommunikation, och i denna aspekt är Johan den som kopplar dem.

Han tittar sedan ut genom fönstret, visas bakifrån och lägger handflatan på fönstret. Det finns många tolkningar av detta. Det är en slags koppling till en liknande scen i *Persona*. Kanske symboliserar denna rörelse ett försök att kommunicera med världen eller glaset representerar gränsen mellan två världar (vuxna/barn eller verklighet/film). Kanske adresserar den här rörelsen tittarna. Fönsterscenen påminner om ett filmband och därmed börjar en konversation om filmkonst. Anna dyker upp bakom honom och tillsammans tittar de ut genom fönstret.

Följande halvbild visar en gata. Johan tittar ut genom fönstret från hotellrummet. Anna stänger sedan fönstret. Johan tittar på sin klocka, kommer till dörren genom vilken vi ser Ester ligga i sängen.<sup>131</sup> Genom Johans ögon får tittaren informationer om världen, som ofta verkar obegripligt och ovanligt. Den första muntliga meningen som sägs i filmen är frågan "vad tittar du på"? Det följande definierar deras förhållande. Det kan ses att Johan längtar efter Annas uppmärksamhet, men hon ger honom inte tillräckligt av den. Hon är ibland lekfull men gör främst sina affärer och bortser honom. Detta följs av en visuellt intressant ram. Johan hoppar på sängen och faller ihop in i täcket och bara hans hand som efterliknar ett flygplan förblir synlig. Denna ram är oväntat lekfull och framkallar minnen om lilla Bergman och hans skuggspel. Detta leder till slutsatsen att det finns självbiografiska element i karaktären av Johan, också ett vanligt element i Bergmans oeuvre.

---

<sup>131</sup> Denna dörr kommer att fungera som en port mellan systrarnas respektive världar och den kommer ofta att ses från det ena rummet till det andra.

Nästa sekvens börjar i Esters rum. Hon visas i en närbildsprofil; hon översätter och röker. Soffbordet är fullt av cigarettstumpar och tomma alkoholfaskor. Ljudet av hennes hosta är mycket dämpat. Hon spelar sedan musik i radion och hennes fingrar visas dansande på bordet.<sup>132</sup> Sedan lyfter hon huvudet och ler, musik påverkade uppenbarligen hennes humör.<sup>133</sup> Hon går till Annas rum och ser på dem sova, sedan sitter hon vid sängen och stryker Annas hår. Hon lämnar sedan ramen, men passerar inte framför kameran utan bakom den, så att bara hennes skugga är synlig. Detta antyder vidare att hon inte vill störa deras förhållande. Hon återvänder till sitt rum och tittar genom fönstret. Hon är instängd ensam i sitt rum, stänger av musiken och fortsätter att dricka och röka. Då kallar hon betjänten, och deras interaktion presenteras på ett mycket stiliserat sätt. Ljudet stämmer inte överens med bildens ram. Ester försöker kommunicera med honom, men han talar inte något känt språk utan svarar på sitt eget. Hans röst hörs inte. Rörelserna är återigen onaturliga och överdrivna, vilket är anledningen till att icke-verbal kommunikation är ovanlig och främmande. Trots att de står inför varandra finns de i olika planer, vilket ytterligare betonar deras avstånd och missförstånd. Ester visas i en reflektion i spegeln och det är en annan symbol karakteristisk för Bergmans filmer. Slutligen lyckas hon förklara vad hon behöver och det verkar som om de förstår varandra. Han skriver till henne på ett papper översättningen av ordet "hand". Detta betonar återigen vikten av denna vanligt använda symbol. Ester använder sedan händerna för att onanera.<sup>134</sup>

Johan vaknar från sömnen, försöker väcka Anna, men misslyckas. Hon vägrar hans försök att kommunicera och han lämnar rummet och börjar sitt äventyr i hallen.<sup>135</sup> Dessa korridorer och händelserna som Bergman placerar i dem påminner om en mardröm. Följande sekvens visar återigen förhållandet mellan Anna och Ester. Anna tar ett bad och planerar att gå ut, hon tittar sig själv i spegeln. När hon stiger ut ur ramen visar spegeln en reflektion av Ester som tittar på henne genom dörren. Ester missunnar Anna för att öppet visa känslor och sexualitet medan hon fångas i sin ensamhet. Anna kompenserar i sitt beteende för sina egna känslomässiga brister och försummar en son som kräver hennes närhet. Denna form av kärlek är hon oförmögen att ge honom.

---

<sup>132</sup> Bergman använder ofta händernas symbolik. Det är det första ordet hon lär sig översätta. Det betyder ömhet och kontakt.

<sup>133</sup> Denna beskrivning antyder att Ester inte är så strikt och kallt som hon verkade vara, och detta intryck förstärks ytterligare av beskrivningen av hennes förhållande till Johan.

<sup>134</sup> Ramen är återigen ovanlig eftersom kameran är bakom henne. Sekvensen avslutas med en bild av hennes ansikte, också upp och ner, till vilken hon sedan närmar sig sin handflata, vilket således återigen föreslår vikten av symbolerna av ansikte och hand, det vill säga andlig och fysisk kontakt.

<sup>135</sup> Den här scenen påminner om en liknande situation från den första Trilogin-filmen, *Såsom i en spegel*, när Karin vaknade mitt på natten.



Nästa bild visar Johan: han leker med skuggor, hoppar sedan nerför staketet och tittar på Rubens bild.<sup>136</sup> Sedan ser han en grupp dvärgar gå genom dörren till ett rum, han drar ut pistolen och låtsas ha skjutit en av dem. Deras plötsliga och störande skratt bryter tystnaden. Då bjuder en av dem honom till deras rum med handen (återigen symbolen) och de klär honom. Deras skratt och samtal som borde vara väldigt högt tystas helt och en sådan brist på ljud som går igenom filmen börjar verka väldigt olycklig. Johan är ensam och befinner sig i en potentiellt farlig situation. En av dvärgarna agerar ett djur och hoppar på sängen medan de andra tittar, hoppar och hejar. En annan medlem av gruppen kommer sedan in i rummet, det verkar vara en resande teater. Han skriker på dem, det ljudet hörs och förstås, han talar på spanska. Han är arg. De andra tar sedan snabbt av Johans klänning och skickar honom ut ur rummet. Det är förvånande att i ett land där detta okända främmande språk talas, gruppledaren talar spanska. Ljudets roll kan föreslå följande tolkning: vaga och okända idéer verkar obegripliga och därför omöjliga att höra. Eftersom atmosfären i denna händelse var trist, är det kanske därför som idén om hur denna händelse måste stoppas var logisk och därför förståelig. Ändå kvarstår frågan varför Bergman valde spanska. *Tystnaden* är den mest stiliserade filmen i trilogin full av symboler som tillåter många olika tolkningar.

Annas självskhet och narcissism föreslås i följande sekvens där hon tittar på sig själv i en spegel med ryggen mot kameran. Hon visas först i spegeln och gör sin frisyra och sedan provar en klänning. Spegeln och reflektionen är också en vanlig symbol i Bergmans filmer. Det antyder att alla har ett annat ansikte. Anna och Ester hatar i varandra vad de egentligen själva saknar. Ester visas och tittar på henne genom dörren. Hon tittar alltid på henne just därför att hon missunnar henne och faktiskt lever genom henne. Denna typ av förhållandedynamik definieras ytterligare av förändringar av ramar som visar Anna ordna sig i sitt rum medan Johan vandrar ensam i hallen.

Ester stannar kvar ensam. Hon är rädd för att hon kommer att vara ensam och dö i ett okänt land, men hon har alltid varit oberoende så hon tror att hon måste förbli så. Hon är hungrig och kallar betjänten. Hon kunde kommunicera med honom, och i denna situation föreslås det subtilt att hans ankomst också skulle hjälpa henne i symbolisk mening. Även om han inte förstår språket hon talar, förstår han hennes behov. Han ger ut inget ljud och hjälper henne i tystnad. Närbilden visar sedan hennes ansikte som servitören torkar med en trasa, lyfter hennes huvud

---

<sup>136</sup> Den här scenen bygger alltså på den föregående sekvensen och porträtt av Anna med en innuendo av hennes sexualitet.

på kudden och lägger till en spegel och en kam.<sup>137</sup> Ester tackar honom, han förstår henne och svarar med en handgest och lämnar rummet. Hon vänder sig sedan mot kameran. Hon har uppnått närhet med någon.

Anna visas på ett kafé. Det finns en folkmassa där, folk kommer in och musiken hörs. Hon tittar på tidningen och bland okända ord syns *Bach*, som indikerar kompositörens betydelse och ljudbakgrundens roll i filmen. Hon tar en liten fickspegel från väskan. Reflektionen i spegeln visar hennes öga som tittar direkt på kameran. Det kan tolkas som att genom denna process adresserar Bergman tittaren och uppmuntrar en aktiv relation i filmens kommunikationsprocess. Hon börjar sin kommunikation med servitören.

I följande sekvens visas förhållandet mellan Ester och Johan för första gången. Han kommer till hennes rum och stannar vid dörren. Ester ligger i sängen. Hon uppmanar honom att komma till henne och senare äter de tillsammans. Ester tar hand nu om honom och ger honom vad Anna försummar. Från deras konversation lär man om sammanhanget för deras liv.<sup>138</sup> De båda längtar efter närhet de inte får och vid denna tidpunkt hjälper de varandra att hitta den. Ester säger till honom att lämna dörren öppen. Deras kommunikation fortsätter genom dörren och Johan säger att han ska måla henne en bild.<sup>139</sup> Han säger att hon inte borde oroa sig, eftersom Anna kommer att återvända och med detta tröstar han sig själv.

Johan fortsätter att vandra på korridorerna på hotellet och tittar på betjänten som äter i sitt rum. Hans gester är dramatiska och överdrivna. Då ser han pojken och ger honom en choklad.<sup>140</sup> Han visar Johan flera foton och påpekar icke-verbalt hur hans fru dog och att han fortfarande sörjer henne. Återigen påpekar Bergman vikten av icke-verbalt kommunikation liksom rollen för olika medier, i detta fall av fotografering. Förr var det teater, konst, musik, skrivning. Betjänten känner uppenbarligen känslor. På grund av detta kan han känna igen och

---

<sup>137</sup> I denna ram finns också symbolen för handen som indikerar fysisk närhet, symbolen för ansiktet som indikerar andlighet och spegeln som symboliserar dualiteten i representation, av vad den är och vad den visar för världen.

<sup>138</sup> Johan kommer att bo hos sin mormor och frågar om Anna kommer att besöka honom, det kan redan ses att han tror att hon är störd och att de inte är nära. Han förstår också att hans far inte kommer att besöka honom eftersom han måste jobba. Ester försöker trösta honom och berättar för honom att det finns hästar där, han svarar att han är rädd för hästar. Ester fortsätter sedan att lista upp allt som väntar på honom där och försöker muntra upp honom och minska hans rädsla och sorg. Sedan försöker hon röra hans ansikte med handen, men han väjde undan. Johan frågar sedan om Ester kommer att vara där, men hon svarar inte på den frågan utan fortsätter att prata om fiske.

<sup>139</sup> Närbilden visar sedan ett papper på vilket Johans hand drog en sorglig eller arg varelse, och ritningen är lika viktig som Rubens målning.

<sup>140</sup> Även om han inte förstår dem, tar betjänten kontakt med både Johan och Ester och förstår faktiskt deras behov.

förstå Esters och Johans sorger och åtminstone försöka trösta dem. Han har inget förhållande till Anna, de möts inte ens.

Följande sekvens visar alla av dem tillsammans. Ester tittar längtande ut genom fönstret.<sup>141</sup> I sitt rum visas hon i profil och sitter på en stol, genom dörren bakom henne ser man Anna som sitter framför spegeln med ryggen till kameran och Johan står bredvid henne. De visas i samma ram men tydligt åtskilda. Ester frågar betjänten hur man säger 'musik' på hans språk, han svarar att ordet är detsamma. Han visar sedan att han känner Bach och för en stund stannar alla och lyssnar på musik. Betjänten går sedan ut, Ester reser sig upp och närmar sig kameran. Anna frågar sedan vilken typ av musik det är, Ester svarar att det är Bach och Anna konstaterar att det är vackert. Deras kommunikation under musiksekvensen var framgångsrik och de försökte inte skada varandra, men så fort musiken försvinner återgår relationen till dess tidigare tillstånd.

Anna säger att hon ska gå ut, de börjar krångla och Ester skickar Johan ut. Deras konversation visas igen i samma närbild. Anna är i framkant i profilen, bakom henne står Ester inför kameran och deras ansikten överlappar varandra. De avundas och hatar varandra för sina egna osäkerheter. Sedan ber Ester Anna att inte gå ut och inte träffa mannen hon pratade om för att hon känner sig förnedrad men konstaterar att hon inte får tro att det är avundsjuka. Sedan kysser hon henne på kinden, men Anna står upp och lämnar rummet. Ester lämnas ensam i ramen och kameran närmar sig till hennes ansikte för att betona känslor. Anna visas sedan gå i korridoren med ryggen till kameran som åtföljer henne.<sup>142</sup> In i ramen kommer en man som uppenbarligen var precis bakom henne och tillsammans kommer de in i ett annat hotellrum. Mannen har problem med att öppna dörren och Anna tittar under denna tid mot Esters rum för att se om Ester spionerar på henne. Kameran reser sig sedan längre ner i korridoren och avslöjar att Johan såg deras möte. Anna gömmer sig från sin syster, men misslyckas med att gömma sig för sin son, som långsamt börjar förstå deras relation. Från en halvbild, uppifrån, visas Johan. Han står precis nedanför kameran inuti märket på golvet, ser omkring sig och sedan går mot sitt rum.

I nästa scen visas Johan sitta vid ett skrivbord och läsa. Sedan reser han sig och går mot rummet där Ester sover och stänger dörren bakom sig. Följande ram är från Johans perspektiv och visar Ester som sover. Ramen fokuseras sedan till hennes öppna handflata och fingrarna rör

---

<sup>141</sup> Scenens längd gör det möjligt att påminna om hennes fysiska och känslomässiga tillstånd, vilket gör henne till fånge på hotellet.

<sup>142</sup> Hon visas nästan alltid bakifrån, då hon lämnar rummet eller tittar på sin reflektion.

sig lite. Johan hör ett ljud och vänder sig och tittar ut genom fönstret. En tank kommer runt hörnet. Kameran ändrar sedan position, till utsidan av fönstret och visar scenens insida. Johan tittar på tanken och bakom honom ligger Ester som har vaknat och tittar på Johan som tittar ut genom fönstret. Tanken fortsätter sin resa nerför gatan och stannar precis under fönstret. Johan vänder sig sedan till Ester. Hon säger att han borde läsa för henne, och han svarar att hon ser konstig ut. Han säger att han kommer att visa henne en docktävling.<sup>143</sup> Hans spel är ganska våldsamt, och hon kan se att Johan döljer förtryckt ilska och sorg.<sup>144</sup> Sedan reser han sig plötsligt och springer till Ester för en kram och första gången kräver han fysisk kontakt från henne, från någon annan än Anna. Ester verkar vara mycket omtänksam för pojken och vill ta hand om honom och ge honom ömhet att trösta honom, medan Anna är skonsam mot honom för att trösta sig själv. Tanken rör sig längre ner på gatan.

Följande sekvens visar Ester och Johan igen. Johan borstar tänderna och genom den öppna dörren kan man se Ester titta på honom. Sedan frågar han varför hon är översättare och hon svarar att hon gör det för att han ska kunna läsa böcker på främmande språk. Han frågar henne om hon förstår landets språk, och hon svarar att hon har lärt sig några ord. Han påminner henne om att inte glömma att skriva ner dem för honom. Då frågar han varför Anna inte gillar att vara med dem, och Ester försöker lugna honom trots att de båda vet att det är sanningen att hon inte gör det. Han berättar sedan hur han såg Anna komma in i ett rum med en okänd man, plockar upp en bok och börjar läsa. Boken är *Vår tids hjälte*. Detta är viktigt eftersom bokens konnotationer, som i Rubens målning, kan hjälpa till att tolka filmen. Samma skådespelare visas i en annan Bergmans film, *Persona*, när han sträcker sig efter samma bok. Detta förenar de två filmerna och man upptäcker då också några nya sätt att tolka dem.

Ester går sedan in i rummet, kameran betonar den känslomässiga intensiteten i hennes ansikte med en lång ram. Hon sätter sig på sängen med Johan. De visas i samma ram, i profil, mot varandra. De båda älskar Anna och förstår att hon inte gillar att vara med dem och båda söker (också) kontakt som de inte kan få från henne. Ester reser sig sedan och berättar för honom hur man säger ”ansikte” på detta främmande språk. Det kan tolkas som att, med detta, föreslår hon att Johan och Annas förhållande saknar känslor.

Anna börjar sällan meningsfulla samtal med dem, men framför en okänd man vågar hon säga vad hon verkligen tycker eftersom hon vet att han inte förstår henne. När hon pratar

---

<sup>143</sup> Återigen betonas vikten av att kommunicera genom olika medier och konsttyper.

<sup>144</sup> Han säger att en av dockorna är rädd och det är därför han talar på ett främmande språk. Ester frågar honom om Punch-dockan kunde sjunga, och han svarar att han inte kan sjunga medan han är arg och torkar bort tårar.

kammar han sig och tittar i spegeln som om hon inte var närvarande.<sup>145</sup> Då bankar Ester på dörren, hon vill prata med henne. Anna är mycket upprörd. Hon låter så småningom Ester in och stänger av ljuset för att ställa in den scen hon vill visa henne.<sup>146</sup> Ester är skadad av scenen, vänder sig till profilen, tittar bort och går och sätter sig i ett hörn. Hennes rörelser visar sjukdom och svaghet. Annars är hon upprätt och går normalt; den enda andra gången hon visades på detta sätt var när betjänten hjälpte henne, nu visar hon dem sitt riktiga ansikte. Alla tre visas nu i samma ram. Ester är i förgrunden. Anna vänder sig sedan mot kameran och börjar kritisera Esters åsikter. Hon närmar sig kameran och det finns bara två av dem i ramen, och deras konversation intensifieras. Ester berättar för henne att hon älskar henne, men Anna tycker att Ester är full av självhat och därför inte kan älska. Hon frågar henne varför hon fortfarande lever. Servitören kommer in i ramen, det ser ut som om han väntar på ett svar men det är uppenbart att han inte förstår deras konversation. Annas ilska kulminerar sedan och hon får Ester att lämna. Ester säger ”stackars Anna” och denna fras upprepades i alla tre filmerna i trilogin. I *Såsom i en spegel* säger Karin "stackars pappa", i *Nattvardsgästerna* säger Märta "stackars Tomas" och i *Tystnaden* säger Ester "stackars Anna". Det är alltid karaktärerna som vill ha närhet som tycker synd om andra. Följande scen visar Annas ilska och sorg och detta är den starkaste bilden av känslor genom hela filmen, eftersom i resten undertrycks smärta och känslor med subtila gester. Den okända mannen har sedan samlag med henne. Ester står framför dörren, visas i närbild i profil. Kameran glider sedan ner i korridoren, en grupp dvärgar närmar sig långsamt. Deras avlägsna röster närmar sig. De hälsar Ester och hon följer dem med blick. I nästa scen tittar Anna på sig själv i spegeln igen, klär på sig när servitören sover och förbereder sig för att gå. Hon verkar ångerfull för sina handlingar. Hon sätter tillbaka sina armband och går ut ur rummet, men Ester ligger framför dörren.

Följande sekvens äger rum i Esters rum. Betjänten visas igen och tar hand om henne medan hon ligger i sängen. Anna kommer in och säger att hon och Johan ska äta lunch i stan och sedan resa hem. Johan säger att han snart kommer tillbaka, han försöker trösta henne.<sup>147</sup> Ester är arg och hon ber om att få en penna och papper, deras kommunikation är lättare. Fokus för kameran är nu på meddelandet hon skriver till Johan, en lista med ord hon kunde översätta. Alla orden på listan är meningsfulla och symboliserar aspekter som Johan saknar. Hennes

---

<sup>145</sup> Till skillnad från betjänten, han känner inte språket heller, men han försökte aktivt kommunicera och förstå Ester.

<sup>146</sup> Vid denna punkt vill hon manipulera det Ester kommer att se, precis som hon tidigare ljög för henne om vad hon gjorde.

<sup>147</sup> Sedan följer en lång ram som betonar Esters reaktion, hon är ledsen eftersom Anna tar bort Johan och vet att hon kommer att skada honom, hon vill inte heller dö ensam.

budskap kan hjälpa honom att förstå mänskliga relationer bättre och han kanske kan uppnå närhet med någon, som han gjorde med henne. Betjänten sitter vid foten av sängen och skruvar klockan, kameran visar det ur hennes perspektiv. Man kan se hur hon gradvist blir nervös och rastlös. Hon börjar sedan tala, hon är emotionell och arg och betjänten tittar till henne som om han lyssnade och förstod. Hon tappar sitt papper och han går för att hämta det. Hon sätter sig upp och börjar en monolog om sitt liv och förhållande till Anna. Betjänten lyssnar på henne. Liknande den sista sekvensen där Anna pratade med servitören, men han lyssnade inte ens och inte förstod henne. Betjänten lyssnar på Ester, de förstår varandra. De är båda ensamma. De visas sedan tillsammans i en ram, Ester rör hans ansikte, de är känslomässigt anslutna. Hon varnar honom att krafterna är starka, de båda vet vilka krafter det är. Hon säger också att han ska vara försiktig med steget mellan andarna och minnet.<sup>148</sup> Hon drabbas sedan av sin sjukdom. Hon medger att hon är rädd och inte vill dö.<sup>149</sup> Då understryker en närbild sjukdomens intensitet. Hennes ansikte är upplyst av starkt ljus och liknar därför inte den tidigare föreställningen. Sedan faller hon på sängen, betjänten når fram för att ta hennes hand och hon säger att hon vill ha en läkare. Sirener hörs i bakgrunden och hon ropar till sin mamma och säger att hon inte vill dö. Hon täcker sig själv med ett lakan över huvudet.

Följande ram visar alla av dem tillsammans igen. Johan närmar sig sängen och lyfter lakan från Esters ansikte. De två är nu i ramen tillsammans, Ester ligger på sängen och Johan står inför kameran framför henne. Han försöker trösta henne och säger till henne att inte vara rädd, hon tröstar sedan honom och säger att hon inte kommer att dö. Sedan kommer betjänten in i ramen. Ester får Johan att hitta brevet och betjänten ger det till honom, han förstår nu allt Ester vill ha. Nu säger Ester till Johan att inte vara rädd. I bakgrunden ropar Anna efter honom. Han gömmer sig sedan under sängen, ovillig att gå med Anna men betjänten hämtar honom. Anna syns närma sig i spegeln. Johan kramar snabbt Ester och Anna kommer in i ramen. Efter ett kort gräl går hon och Johan ut ur rummet och betjänten stänger dörren bakom dem. Han vänder sig sedan till Ester, verkar vilja säga något, men går vidare ut genom den andra dörren och stänger den. Ester lämnas ensam i rummet.

Den sista sekvensen, såväl som den inledande, placeras på tåget. Johan visas först i ramen, och Anna stirrar längtande ut genom fönstret.<sup>150</sup> Hon vänder sig sedan till Johan och

---

<sup>148</sup> Det är tydligt att de båda lider på grund av någon som de förlorade, hon på grund av sin far och han på grund av sin fru, och att smärta förbinder dem. Det är klart att han förstod, trots språkskillnader. De är förbundna med ensamhet.

<sup>149</sup> Precis som Annas karaktär upplevde en höjdpunkt av känslor, gör det Ester nu. Hon framställs mycket uttrycksfullt och rastlöst, kastas runt sängen och betjänten tittar hjälplöst på henne och kan inte hjälpa henne.

<sup>150</sup> Det finns fortfarande ett avstånd mellan dem, som Johan nu är helt medveten om.

tittar på honom, men sänker snabbt blicken. Kameran går tillbaka till Johan, som drar ut ett brev och börjar läsa det. Fokus är på papperet och bakgrunden visar att Anna kommer att sitta bredvid honom och han viker det snabbt. Anna frågar honom vad han läser och han svarar att Ester skrev honom ett brev. Hon tar papperet, börjar läsa det och säger att det är en trevlig gest. Johan börjar säga utländska ord högt. Anna öppnar fönstret, vänder ryggen mot kameran och låter regnet väta hennes ansikte. Då vänder hon sig mot kameran och tittar på Johan igen. Hennes uttryck är besviket, hon ser att han är känslomässigt nära Ester. Följande bild visar Johan som tittar på Anna med ett kallt uttryck. Han förstår att han inte kan räkna med henne och återvänder till Esters brev. Sedan visas Anna igen, hon förstår att deras förhållande har förändrats. Den sista ramen är en närbild av Johans ansikte när han läser det mottagna meddelandet.

## 5. Slutsats

Trilogin kan fungera som ett bra exempel för att analysera Bergmans filmspråk just på grund av att den faktiskt kommunicerar mycket i en kortfattad form. Som en konsekvens av reducering finns det en tydlig symbolik för utvalda motiv och filmtekniken. Förutom religion problematiserar filmerna också flera olika nivåer av kommunikation; från kommunikation om film mellan huvudpersonerna, problemet med språk och missförstånd och kommunikationspotentialen för filmmediet självt samt de uttrycksfulla möjligheter som erbjuds av olika filmprocesser. Maaret Koskinen skriver att: „*Tystnaden* – det är ju en film som väsentligt handlar om språk och kommunikation och därmed tangerar problematiken av ord och bilder. Mer specifikt är filmens tema kommunikationen men inte bara i religiös mening (guds tystnad) utan även i betydelsen avsaknad av människor emellan.“<sup>151</sup>

I filmerna är det också viktigt att lyfta fram relationen mellan tystnaden, ljudsekvenser, och musik. Bergman visar ofta också var musiken kommer ifrån och därmed avslöjar medier och den konstnärliga processen. Alla tre filmerna börjar med ljudelementet. I *Såsom i en spegel* det spelas Bach, i *Nattvardsgästerna* är det kyrkans klockor och i *Tystnaden* är det ljudet från klockan som tinar. Han använder också några ljudmotiv för att antyda intensiteten, till exempel upprepar han sirener och klockor. När en sekvens filmas utanför kan huvudpersonernas röster inte höras eller förstås. Det bidrar till atmosfären och det allmänna problemet med kommunikation. Han manipulerade också ljudet för att göra det på ett sätt oroande, till exempel gör han ljudet av ett skrik tystare än det borde vara. Dialogerna reduceras och språket blir problematiskt, främmande och förlorar kommunikationsförmågan. Protagonister

---

<sup>151</sup> Koskinen 2002

kommunicerar ofta på icke-språkliga sätt som gester, eller oartikulerade röster. Maaret Koskinen anser att detta också är en följd av Bergmans problematisering av språket: ”Men det som stod i centrum när manuset skrevs var de återkommande frågorna kring adaptation och de transformativa processen från skrift till bild, från ett medium till ett annat. / Bergmans arbetsböcker från denna tid är genomsyrade av förtvivlan över denna process.”<sup>152</sup> Bergman själv förklarade att kopplingen mellan ord och bild är mycket viktig och att han i dessa filmer beslutar att underordna dialogen till bilden: ”Dialog ska vara helt underordnad och bara ackompanjera ljudbandet.” Han säger att omvandling av ord till bilder är en tröttsam och tråkig process som kräver mycket tanke.<sup>153</sup>

Han kommunicerar också med hur han sätter scenen. Han använder ofta total och närbilder för att förmedla känslor av isolering och ensamhet. Inramningsmetoder ger också information om protagonisternas relationer och dynamiken i deras kommunikation. Han placerade ofta sina huvudpersoner tillsammans i samma ram, men några av dem visas i profil och andra i frontvyn. När de pratar, tenderar de att titta i olika riktningar och det skiljer dem ytterligare och accentuerar deras problem i kommunikationen. Han sa mer om sina karaktärer genom hur han skildrar dem än genom filmen. Han har använt också motiv från popkulturen och andra former av konst för att framhäva vikten av att förstå konst som ett sätt att kommunicera. På det sättet gav han också sina filmer mer djup och började en diskurs om innebörden av en film som medium och dess kommunikativa potential. Hans arbete kan tolkas på många olika sätt och han använder ofta symboler som är karaktäristiska för hans arbete, som till exempel händer och ansikte som insinuerar kropp och själ eller speglar som insinuerar dualitet och de dolda delarna av psyken. Rollen av en konstnär och förälder, eller en präst, jämför han ofta med Guds roll och det är viktigt att analysera hur förhållanden mellan protagonisterna kan jämföras med deras åsikt om religion. Bristen på kommunikation, eller bristen på konst, kan tolkas som bristen på gud. Därför är det viktigt att analysera både filmens form och tematiska val, men också relation till andra konstmedier och de associationer som han gör med sitt eget arbete och andra konstverk för att förstå Ingmar Bergmans filmspråk.

---

<sup>152</sup> Koskinen 2002

<sup>153</sup> Koskinen 2002



## 6. Litteratur

1. Alexander, William: *Devils in the Cathedral: Bergman's Trilogy*, Cinema Journal, Vol, 13, No. 2, (1974) sid. 23-33
2. Bakony, Edward: *Non verbal symbolism in the feature film*, University Film Association Conference (Windsor, Ontario, August 1974)
3. Brightman, Carol: *The Word, the Image, and "The Silence"*, Film Quarterly, Vol. 17, No. 4, (1964) sid. 3-11
4. Dervin Daviel, *Ingmar Bergman's Films: The Spider-God and the Primal Scene*, American Imago, Vol. 40, No. 3 (1983), sid. 207-232
5. Extence, Gavin: *Cinematic thought : the representation of subjective processes in the films of Bergman, Resnais and Kubrick*, Ph. D. University of Sheffield, Department of English Literature (2009)
6. Holmberg, Jan: *Myt och mänska*,  
<http://ingmarbergman.se/universum/myt-och-m%C3%A4nska> (hämtat 25. 8. 2020.)
7. Holmberg, Jan: *Under en tom, grym himmel*,  
<http://ingmarbergman.se/universum/under-en-tom-grym-himmel> (hämtat 25. 8. 2020.)
8. Ingemanson, Birgitta: *The Screenplays of Ingmar Bergman: Personification and Olfactory Detail*, Birgitta Ingemanson, Literature/Film Quarterly, Vol 12, No. 1 (1984), sid. 26-33
9. Kalin, Jesse, *The films of Ingmar Bergman*, Cambridge University Press, (2003)
10. Kinder, Marsha, "The penetrating dream style of Ingmar Bergman's films and the physiology of sleep" i „*Film and dreams: and approach to Bergman*“, V. Petric, New York: Redgrave publishing, (1980)
12. Koskinen, Maaret: *I begynnelsen var ordet: Ingmar Bergman och hans tidiga författarskap*, Värnamo: Wahlström & Widstrand, (2002)
13. Kragić, Bruno, „Divlje jagode“, *Filmski leksikon: A-Ž* / [urednici Bruno Kragić, Nikica Gilić], Zagreb: Leksikografski zavod "Miroslav Krleža", (2003)a, sid. 128
14. Kragić, Bruno, „Kroz tamno ogledalo“, *Filmski leksikon: A-Ž* / [urednici Bruno Kragić, Nikica Gilić], Zagreb: Leksikografski zavod "Miroslav Krleža", (2003)b, sid. 320

15. Kragić, Bruno, „Pričesnici“, *Filmski leksikon: A-Ž* / [urednici Bruno Kragić, Nikica Gilić], Zagreb: Leksikografski zavod "Miroslav Krleža", (2003)c, sid. 540
16. Kragić, Bruno, „Šutnja“, *Filmski leksikon: A-Ž* / [urednici Bruno Kragić, Nikica Gilić], Zagreb: Leksikografski zavod "Miroslav Krleža", (2003)d, sid. 671
17. Macnab Geoffrey: *Ingmar Bergman: the life and films of the last great European director*, London; New York: I. B. Tauris, (2009)
18. Piltz, Mattias: *Ständigt denna kristendom! Ingmar Bergman och evigheten*,  
<http://www.signum.se/archive/read.php?id=3539> (hämtat 25. 8. 2020.)
19. Quart, Leonard: *Ingmar Bergman: The Maestro of Angst*, *Cineaste*, Vol. 29, No. 4 (2004) sid. 30-35
20. Riis, Johannes: *Communicative Functions of Performer Expressiveness and Their Artistic and Aesthetic Aspects : Analysis of a Scene from Smiles of a Summer Night*. *Projections: The Journal for Movies and Mind*, Vol 11, No. 2 (2017) sid. 49-66
21. Rossholm, Anna Sofia: *Ingmar Bergman's Screenwriting*, Linnaeus University, Faculty of Arts and Humanities, *Journal of Scandinavian Cinema*, Vol. 4, no 2, (2014) sid. 165-171
22. Sammern-Frankenegg, Fritz: *Learning "a few words in the foreign language": Ingmar Bergmans "secret message" in the imagery of hand and face*, *Scandinavian Studies*, Vol. 49, No. 3 (1977), sid. 301-310
23. Steene, Birgitta: *The isolated hero of Ingmar Bergman*, *Film Comment* Vol. 3, No. 2, (1965) sid. 69-78
24. Stehlikova, Karolína. *The Master and His Manuscript*, *Theatralia*, Brno: Masarykova univerzita (2019) sid. 122-125.
25. Švachova, Romana, *Persona revisited : filling in the gaps via the original script*, *Theatralia*, vol. 22, iss. 1, (2019) sid. 13-30
26. Wen, Xianghui :*The withdrawal of touch in close encounter: The tactility of facial close-ups in Ingmar Bergman's films*, *Journal of Scandinavian Cinema*, Vol. 4, No. 1 (2014), sid. 15-27

Internetkällor:

<https://www.ingmarbergman.se/verk/tystnaden>

<https://www.ingmarbergman.se/verk/sasom-i-en-spegel>

<https://www.ingmarbergman.se/verk/nattvardsgasterna>

<https://www.ingmarbergman.se/universum/under-en-tom-grym-himmel>

<https://www.ingmarbergman.se/universum/en-obesvarad-k%C3%A4rlek-till-musik>

<https://www.ingmarbergman.se/universum/konst-och-konstn%C3%A4rer>

<https://www.ingmarbergman.se/universum/egerman-vogler-co>

<https://www.ingmarbergman.se/universum/konst-och-konstn%C3%A4rer>

<http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1770>

## Ingmar Bergman's film language

### Summary:

Film can be considered a language because it is a system of codes which the director uses in communication with the viewer. In the analysis of a director's film language it is necessary to analyze both the theme of the work and its form. In Ingmar Bergman's films, two features stand out. The first is the ambiguity of his film expression which is achieved by using different symbols with given connotations. Another feature is Bergman's analysis of the communication potential of different media and types of art, which deepens the meaning of his works. He often repeats characteristic techniques and symbols, which connects his entire oeuvre. The analysis of his literary works, screenplays and diaries gives an insight into the way that his films are made. He emphasizes the importance of studying the atmosphere and creates a set of motives while improvising many parts in collaboration with a group of actors. He often problematized communication and religion, which culminated in the 1960s when he made *The silence of God* trilogy. In these films he also creates a special relationship to sound and emphasizes the relation between sound motifs, music and silence, which he equates with the absence of God's presence.

## Filmski jezik Ingmara Bergmana

### Sažetak:

Film se može smatrati jezikom jer je to sustav kodova koje redatelj koristi u komunikaciji s gledateljem. U analizi filmskog jezika nekog redatelja potrebno je analizirati i temu djela i

njegovu formu. U filmovima Ingmara Bergmana ističu se dvije značajke. Prva značajka je dvosmislenost njegovog filmskog izraza koja je postignuta uporabom različitih simbola koji imaju određenu konotaciju. Druga je značajka Bergmanova analiza komunikacijskog potencijala različitih medija i vrsta umjetnosti koja produbljuje značenje njegovih djela. Često ponavlja karakteristične tehnike i simbole, što povezuje cijeli njegov opus. Analiza njegovih pisanih djela, scenarija i dnevnika daje uvid u način na koji stvara svoje filmove. Često naglašava važnost proučavanja atmosfere te stvara niz motiva, a mnoge dijelove improvizira u suradnji s grupom glumaca. Često problematizira komunikaciju i religiju, što je kulminiralo u šezdesetima kada snima trilogiju *Božje tišine*. U filmovima trilogije također stvara poseban odnos prema zvuku i naglašava odnos između zvučnih motiva, glazbe i tišine, koju poistovjećuje s odsutnošću Boga i njegovom šutnjom.